EVANGELIORUM
CODEX GRAECUS PURPUREUS
ROSSANENSIS



LITTERIS ARGENTEIS SEXTO UT VIDETUR SAECULO SCRIPTUS
PICTURISQUE ORNATUS

SEINE ENTDECKUNG
SEIN WISSENSCHAFTLICHER UND KÜNSTLERISCHER WERTH

DARGESTELLT
VON
OSCAR v. GEBHARDT UND ADOLF HARNACK
GÖTTINGEN GIESSEN

MIT 2 FACSIMILIRTEN SCHRIFTTAFELN UND 17 UMRISSZEICHNUNGEN

LEIPZIG
GIESECKE & DEVRIENT
1880

EVANGELIORUM

CODEX GRAECUS PURPUREUS

ROSSANENSIS

LITTERIS ARGENTEIS SEXTO UT VIDETUR SAECULO SCRIPTUS

PICTURISQUE ORNATUS

EVANGELIORUM
CODEX GRAECUS PURPUREUS
ROSSANENSIS



LITTERIS ARGENTEIS SEXTO UT VIDETUR SAECULO SCRIPTUS
PICTURISQUE ORNATUS

SEINE ENTDECKUNG
SEIN WISSENSCHAFTLICHER UND KÜNSTLERISCHER WERTH

DARGESTELLT
VON

OSCAR v. GEBHARDT UND ADOLF HARNACK
GÖTTINGEN GIESSEN

MIT 2 FACSIMILIRTEN SCHRIFTTAFELN UND 17 UMRISSZEICHNUNGEN

LEIPZIG
GIESECKE & DEVRIENT
1880

LITHOGRAPHIE UND DRUCK
DES TYPOGRAPH. INSTITUTS DER VERLAGSHANDLUNG.

VORWORT

Auf den folgenden Blättern erstatten wir Bericht über einen handschriftlichen Fund, welchen wir im März dieses Jahres in Calabrien zu thun das Glück hatten. Er wird ebenso sehr auf das Interesse der Kunsthistoriker und Archäologen wie auf das der Kritiker des Neuen Testaments rechnen dürfen. Alle darauf bezügliche Angaben sind unseren gemeinschaftlichen Aufzeichnungen entnommen, welche eine vollständige Collation des Textes in sich schliessen; individuelle Auffassungen und Urtheile gehören in den ersten vier Abschnitten dem an erster, in den folgenden dem an zweiter Stelle Unterzeichneten an. Für die gelungene Ausführung der Schriftproben und Umrisszeichnungen schulden wir den kunstsinnigen Chefs der geehrten Verlagshandlung den besten Dank.

Die Tafeln geben die an Ort und Stelle angefertigten Bleistiftpausen auf das treueste wieder. Die Mängel der letzteren werden die Kenner in Berücksichtigung der Schwierigkeit solcher Reproductionen für ungeübte Zeichner mit Nachsicht beurtheilen.

Dem hohen königlich preussischen Cultusministerium und dem verehrlichen Curatorium der bei der Universität Leipzig bestehenden Albrechtsstiftung sagen wir für die Munificenz, welche uns eine wissenschaftliche Reise nach Unteritalien ermöglichte, ehrerbietigen Dank. Wir sprechen denselben auch allen den Herren aus, welche unsere Bemühungen um den Codex Rossanensis in mannigfacher Weise unterstützt haben, insbesondere Sr. Hochwürden dem Erzbischof von Rossano, Monsignore PIETRO CILENTO, dem Archivar des Capitels der Kathedralkirche zu Rossano, Herrn P. ANTONIO SCARNATI, Herrn Professor MICHELE AMARI, Senator des Königreichs Italien, zu Rom, und Herrn Dr. OTTO HARTWIG, Bibliothekar bei der Universität Halle.

Im December 1879.

Gebhardt. Harnack.

EVANGELIORUM
CODEX GRAECUS PURPUREUS
ROSSANENSIS

Ὁρῶμεν πολλὰ τῶν σεβασμίων βίβλων τουτωνί, καί γε καὶ τῶν ἀρχαιοτέρων καὶ τῷ μακρῷ χρόνῳ παρ' εὐσεβῶν καὶ φιλοθέων ἀνδρῶν ἐκπεπονῆσθαι μαρτυρουμένων, ἅπερ ἀναπτυσσόμενα ἐν μέρει μὲν διὰ τῆς καλλιγραφικῆς εὐφυΐας τὰ τῆς θείας ἱστορίας ἡμῖν ἐμφανίζει διδάγματα, ἐν μέρει δὲ διὰ τῆς ζωγραφικῆς εὐτεχνίας τὰ αὐτὰ ἡμῖν παραδείκνυσι πράγματα.

Nicephorus, Apologet c. 61

I

Halbwegs zwischen Rossano und Corigliano[1], dort wo die Landstrasse eine Zeit lang in der Ebene zwischen eichwaldgleichen Olivenpflanzungen dahinführt, erblickt man, nach Süden gewandt, hoch oben auf langgestrecktem waldigem Bergsattel die unbestimmten Umrisse alten Gemäuers. Einst stand hier ein Kloster, reich an kostbaren Reliquien und hochberühmt als die Wohnstätte frommer und gelehrter Brüder vom Orden des heiligen Basilius. Der Name des Klosters, Santa Maria de lo Patire, ist diesseits der calabrischen Berge heute fast vergessen, und nach seiner Geschichte fragt man auch jenseits derselben umsonst. Denn was den Fremden, welche die wunderliche Grille haben, hier nach ‚Antiquitäten' zu forschen, im ehemaligen Franciskanerkloster zu Corigliano ein altersschwacher Mönch erzählt, kann auf diesen Namen keinen Anspruch machen. Als um die Mitte des XI. Jahrhunderts, so geht die Sage, die Saracenen Calabrien verwüsteten und das Volk, in Wälder und Höhlen flüchtend, sich unter

[1] Beide Städte liegen im nordöstlichen Theile Calabriens (Provinz Calabria citeriore). Rossano (Roscianum, Ruscianum, Ῥουσιανόν, Ῥοσσάνη) war schon zur Zeit Alarichs eine bedeutende Stadt. Auf hohem und steilem Berge gelegen, galt sie im Mittelalter für uneinnehmbar; auch die Gothen belagerten sie umsonst. In der deutschen Geschichte ist Rossano durch das Missgeschick Kaiser Otto's II. i. J. 982 bekannt (vgl. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit, 4. Aufl., Bd. I, S. 595 f.). Die Stadt, die durch Erdbeben wiederholt sehr gelitten hat, zählt gegenwärtig etwa 14000 Einwohner und ist Sitz eines Erzbisthums (Papst Urban VII. war vorher Erzbischof von Rossano). Corigliano (Coriolanum), ehemals Hauptstadt eines Fürstenthums, ist nur wenig kleiner als Rossano und liegt etwa vier Stunden davon westlich, unweit der Stätte des alten Sybaris, inmitten der herrlichsten Oliven- und Orangenwälder. Die Gegend ist überhaupt die grossartigste und schönste am Golf von Tarent.

des Himmels unmittelbaren Schutz stellte, da verliess auch Nilus, ein edelgeborner und begüterter Mann, das Haus seiner Väter, um sich im Waldgebirge westlich von Rossano mit einigen Genossen einem beschaulichen, Gott wohlgefälligen Eremitenleben zu weihen. Unter frommen Uebungen und Entbehrungen aller Art verstrichen dreissig Jahre. Da erschien eines Tages, es war im Jahre 1080, die heilige Jungfrau dem Greise, führte ihn auf ein die purpurne Fluth des Meerbusens und seine herrlichen Ufer überblickendes Bergplateau, und beschrieb mit dem Stabe, den sie ihm aus der Hand genommen, am Boden den Grundriss einer Kirche. Hier, sprach sie, o Nilus, sollst du mir mit deinen Genossen eine Basilica erbauen. Dem ob seiner Armuth und Ohnmacht Zweifelnden verkündete sodann die Jungfrau, es werde binnen kurzem ein christlicher Fürst, auf offner See vom Sturm überfallen, an dieser Küste Zuflucht suchen und zum Dank für seine Rettung am Orte der Landung eine Kirche zu erbauen geloben. Diesen solle er, Nilus, bestimmen, nicht dort am Ufer, sondern hier auf dem Berge das Gotteshaus zu errichten. Und zur Beglaubigung übergab sie dem abermals zweifelnden Eremiten einen Ring, der weder aus Gold, noch aus Silber, noch aus Erz, noch aus irgend einem kostbaren Gestein, sondern von Gott selbst aus einer unergründlichen Materie gebildet war. Nimm, sprach sie, diesen Ring, und zeige ihn jenem Fürsten, so wird er deinen Worten Glauben schenken. Und so geschah es. Zehn Jahre darnach, um 1090, ward der nachmalige Herzog Roger I. mit seiner Flotte unweit Rossano durch ein Unwetter ans Land getrieben und durch den wunderbaren Ring des Eremiten vermocht, seiner Bitte gemäss an dem von der heiligen Jungfrau bezeichneten Orte eine prächtige Kirche zu erbauen. Der Kirche folgte bald ein Kloster, das von Roger und anderen Normannenfürsten mit reichen Einkünften und vielen Privilegien bedacht wurde. Dass Kirche und Kloster der Mutter Gottes geweiht und nach ihr benannt wurden, versteht sich von selbst. Um aber mit dem Namen zugleich auch an die wunderbare Weisung der heiligen Jungfrau zu erinnern, ward zu dem Namen das Epitheton ὁδηγήτρια, die Wegweisende, gefügt.[1] Wie nun aus ὁδηγήτρια im Volksmunde Patire geworden, mag

[1] Ausführlich berichtet über die Gründung des Klosters UGHELLI, Italia sacra. Ed. II. T. IX. Venet. 1721, p. 289 sq. Seine Quelle bezeichnet er wie folgt: ‚Caeterum hoc millesimo saeculo non longe ab hac urbe conditum fuit celeberrimum monasterium S. Mariae de Patirio Ordinis S. Basilii a quodam Nilo viro sanctissimo longe diverso a S. Nilo supra memorato dem h. Nilus von Rossano, dem Gründer von Grotta Ferrata), cujus fundationis exordium ex Graecis codicibus in Latinum versum, mihique a nobili viro eruditoque Carolo Blasco Canonico Rossanensi transmissum ita legitur.

hier dahingestellt bleiben.[1] Genug, dass über das Kloster der wegweisenden Jungfrau Maria der Weg zur Entdeckung des *Codex Rossanensis* geführt hat, von welchem im Folgenden die Rede sein soll.

Dass die Basilianerklöster Italiens sich bis tief ins Mittelalter hinein ein wesentlich griechisches Gepräge bewahrten, ist bekannt. Lange noch ward hier der Gottesdienst nach griechischem Ritus geübt, ward aus den Werken der griechischen Väter Belehrung geschöpft und die Erhaltung und Verbreitung derselben durch neue Abschriften gefördert. So namentlich in Grotta Ferrata, aber auch in S. Maria de lo Patire.[2] Die Bibliothek dieses Klosters muss einst nicht unbedeutend gewesen sein. Ja, nach einer Nachricht des Cardinals Sirlet enthielt sie sogar Schriften des Dionysius von Alexandrien und Hippolyts, welche sonst nirgends wieder gefunden worden sind.[3] Dem Verbleib dieser Schriften nachzuforschen, bot sich auf einer Reise nach Sicilien günstige Gelegenheit. Es durfte nur auf der Fahrt von Tarent nach Reggio in Rossano Halt gemacht und zugesehen werden, ob nicht in einer öffentlichen oder Privatbibliothek

[1] Vielleicht ist diese Benennung mit Montfaucon aus dem vollen Namen des Klosters zu erklären, wie er sich in griechischen Urkunden des XII. Jahrh. findet, nämlich ἡ μονὴ τῆς νέας ὁδηγητρίας τοῦ πατρός (νέας, nach Montfaucon, zur Unterscheidung von einem gleichnamigen Kloster in Constantinopel). ‚Ex illo τοῦ πατρός factum de lo Patire, vel melius de Patirio; nam sic plerumque nuncupantem audivi R. Patrem Mennitium ejusdem Ordinis Praefectum Generalem. Cur autem ita vocetur, non constat. Crederem ortum vocabulum esse a Patre Nilo Monasterii conditore, qui per antonomasiam S. Pater vocabatur. Etenim in historia fundationis ejusdem Monasterii a Ferdinando Ughello ex vetustis Monasterii monumentis publicata legitur: Visitur adhuc, et grandi circumjacentium incolarum veneratione colitur cella Sancti Patris Nili in locis istis, quam Monachi sequentes Cryptam Sancti Patris vocant ex antonomasia.‘ Montfaucon, Palaeogr. Gr. p. 384. Derselbe theilt S. 396 ff. zwei das Kloster betreffende griechische Urkunden aus den Jahren 1112 und 1130 im vollen Wortlaut mit.

[2] Vom h. Nilus, dem Gründer des Klosters, berichtet dessen Schüler Bartholomaeus: ‚Prima luce usque ad tertiam velociter politeque scribebat, literarum forma utens minuta et densa, ut singulis diebus quaternionem impleret.‘ Und in der Lebensgeschichte des h. Bartholomaeus heisst es. ‚Literarum cito et pereleganter exarandarum artem homo per omnia mirabiliter excellenterque callebat exercebatque indefesse. Sed et proprio multa scribebat ingenio: cuncta tamen emendate, ut nullam usquam, vel in talibus morosi ac delicati fastidii censores reprehendendi sibi dari ansam faterentur‘ (Vito Capialbi, Memorie delle tipografie Calabresi. Napoli 1835, p. 167. Die griechischen Originale waren nicht zugänglich). Damit vergleiche man das Zeugniss, das Montfaucon, Palaeogr. Gr. p. 112, den in Calabrien geschriebenen griechischen Handschriften ausstellt: ‚In Calabria et Regno Neapolitano, Graeca vigente lingua, innumeri Codices descripti sunt . . . Codices autem isti magna pars eleganter et accurate descripti sunt, nec audiendi illi, qui nullo, vel saltem modico facto rei experimento, Codices Graecos in Calabria scriptos caeteris minus accuratos esse temere dicunt.‘

[3] Es ist das Verdienst P. de Lagarde's, hierauf wieder aufmerksam gemacht zu haben. Er schreibt (Hippolyti Romani quae feruntur omnia Graece. Lipsiae 1858, p. 216): ‚Rossani apud Calabros in abbatia b. Mariae ὁδηγητρίας, quae vulgo dicitur de lo patire, antiquissimo monachorum s. Basilii monasterio Cyrilli hierosolymitani catecheses, Dionysii alexandrini adversus Noëtianos et Hippolyti adversus Noëtii haeresim et contra Paulum samosatenum opuscula inventa sunt, teste G. Sirleto in liturgia divi Marci (Paris. 1583), qui scripsit Rom. XVI. Kal. Mai. anni 1582.‘ An diese interessante Notiz hat Th. Zahn (Gött. gel. Anz. 1874, St. 38, S. 1191 ff.) wieder erinnert, vgl. Theol. Lit.-Ztg. Jahrg. I. 1876. Nr. 1, S. 14.

die Schätze des aufgehobenen Klosters sich erhalten hätten. Sicher aber durfte man hier am ehesten zu erfahren hoffen, was aus jenen Schätzen geworden sei.[1] Indess, die Nachforschungen, so sorgfältig sie betrieben wurden, blieben resultatlos.[2] Dennoch aber sollte die Mühe sich reichlich belohnt machen. Wusste man in Rossano auch nichts von der Bibliothek des längst zerstörten Klosters,[3] so wusste man doch um ein altes Buch, das in der erzbischöflichen Curie aufbewahrt werde. Was man davon wusste, war freilich nicht viel und beschränkte sich wesentlich darauf, dass es biblischen Inhalts und uralt sei; schon diess aber genügte, um den Wunsch nach näherer Bekanntschaft mit demselben zu erregen. Die Bitte, es in Augenschein nehmen zu dürfen, ward freundlich gewährt;[4] die Erwartungen waren nicht eben hoch gespannt und gipfelten etwa in der Aussicht, ein noch unbekanntes Exemplar der Evangelien in vorhieronymianischer Version zu finden. Was sich aber den Blicken darbot, als in feierlicher Audienz beim Erzbischof das Buch aufgeschlagen wurde, war weit mehr als was unter den obwaltenden Umständen die kühnste Phantasie sich hätte träumen lassen können.

Lateinische Handschriften auf Purpur sind bekanntlich keine grosse Seltenheit; man kennt deren, namentlich aus dem VIII. und IX. Jahrhundert, eine ziemlich beträchtliche

[1] Der Entschluss, an Ort und Stelle nachzuforschen, wurde unmittelbar vor Antritt der Reise gefasst. Nähere Kenntnissnahme von der Litteratur über die Basilianerkloster Calabriens, zu welcher es schon an Zeit fehlte, hätte gelehrt, dass die Wahrscheinlichkeit, etwas zu finden, eine sehr geringe war. Schon im XVI. Jahrh. beginnt die Plünderung der calabresischen Bibliotheken, namentlich durch den Cardinal Sirlet (vgl. RUGGIERI, Memorie istoriche della biblioteca Ottoboniana, hrsg. von MAI, Rom 1825, S. 40, citirt von BLUME, Iter Italicum IV, 276). Ganz systematisch aber scheint, wenn auch in bester Absicht, gegen Ende des XVII. Jahrh. der damalige Ordensgeneral der Basilianer Pietro Menniti vorgegangen zu sein. Von diesem berichtet MONTFAUCON, Diarium Italicum. Paris. 1702, p. 210: ‚Monasterium et Bibliothecam RR. PP. S. Basilii (Romae) nona die adiimus. Quod quidem coenobium perparvum, nulliusque antehac nominis, jam studio et cura Reverendissimi Patris Petri Mennitii, ordinis Praefecti, codicum Graecorum festiva copia exornatur. Is enim, quia in variis sibi subjectis Calabriae Monasteriis codices istos, obsoleto pene Graecae linguae usu, jacere intactos neglectosque acceperat, imminenti jam exitio subduxit, inque Urbem advehi in usum eruditorum curavit.‘ Dass dabei auch das Kloster S. Maria de lo Patire nicht vergessen wurde, beweist die folgende Notiz (ebendas. S. 211): ‚Ostendit item nobis calices binos vitreos oblongos, quorum sacer olim usus ad liturgiam in Monasterio Patiriensi fuit.‘ Unter den Handschriften aber, welche MONTFAUCON im Basilianerkloster zu Rom sah, befanden sich die gesuchten nicht (vgl. das Verzeichniss a. a. O. S. 211 ff.).

[2] In einer Privatbibliothek zu Corigliano fanden sich wirklich Bücher, welche der Aufschrift zufolge einst dem Kloster S. Maria de lo Patire angehörten; es waren aber nur gedruckte Bücher, und zwar meist aus dem vorigen Jahrhundert.

[3] Etwas Näheres über die Zerstörung konnte bisher nicht ermittelt werden. Sie scheint im Juli oder August 1806 gelegentlich der französischen Invasion unter Massena und Reynier erfolgt zu sein. Vgl. v. HELFERT, Königin Karolina von Neapel und Sicilien. Wien 1878, S. 287 ff.

[4] Freundliches Entgegenkommen und Förderung unsrer Bestrebungen ist uns während unsres mehrwöchentlichen Aufenthaltes in Calabrien im Frühling dieses Jahres allenthalben in solchem Maasse zu Theil geworden, dass es uns drängt, dem aufrichtigsten Danke dafür auch an dieser Stelle Ausdruck zu geben.

Zahl.[1] Von äusserster Seltenheit dagegen sind griechische Purpurhandschriften.[2] Nennen wir die aus 24 Blättern bestehenden Fragmente der illustrirten Genesis in Wien,[3] den Psalter der Züricher Stadtbibliothek[4] und jene merkwürdig zerrissene Evangelienhandschrift, von welcher 2 Blätter in Wien, 4 in London, 6 in Rom und 33 im Kloster des h. Johannes auf Pathmos aufbewahrt werden,[5] so haben wir die ältesten und wichtigsten alle namhaft gemacht.[6] Hier nun lag ein starker Quartband vor, aus nahe an 200 Blättern bestehend, der Seite für Seite in alter griechischer Unciale, ohne Worttrennung, Spiritus und Accente, mit Silber auf Purpurpergament beschrieben war. Vollends aber kannte die freudige Ueberraschung keine Grenzen, als sich zu Anfang des Buchs eine Reihe der herrlichsten Miniaturen zeigte, von einer Frische der Farben und Vorzüglichkeit der Erhaltung, wie sie bei so hohem Alter geradezu beispiellos genannt werden darf.

Es ist schlechterdings unbegreiflich, wie ein solches Kleinod so lange hat unbekannt und verborgen bleiben können,[7] zumal da schon vor mehr als dreissig Jahren in einer

[1] Vgl. WATTENBACH, Das Schriftwesen im Mittelalter, 2. Aufl. Leipzig 1875, S. 110 ff.

[2] ‚Sunt autem albo corvo rariores codices istiusmodi, imprimis Graeci membranacei‘ (BREITINGER, De antiquiss. Turic. Bibl. Graec. Psalm. libro in membr. purpur. titul. aureis ac litt. arg. exarat. citirt von WESTWOOD, Palaeographia sacra pictoria. Purple Greek manuscripts p. 2).

[3] Vgl. G. F. WAAGEN, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Th. II. Wien 1867, S. 5 ff.

[4] Vgl. TISCHENDORF, Monumenta sacra inedita. Nova coll. Vol. IV. Lips. 1869, edirt.

[5] Vgl. TISCHENDORF, Monum. sacra ined. Lips. 1846. DUCHESNE, Archives des missions scientifiques, 3e série, t. III. Paris 1876, p. 386 ss.

[6] Ausser den genannten Fragmenten besitzt die Kaiserliche Bibliothek in Wien noch ein mit Gold und Silber auf Purpurpergament geschriebenes Evangelistarium (Forlos. 23, Kollar. 7), welches aber über das IX. Jahrhundert nicht hinaufreicht (vgl. das Facsimile bei WESTWOOD, Palaeogr. sacra pict.). Es stammt aus dem Kloster S. Giovanni a Carbonara in Neapel und ist wahrscheinlich identisch mit dem ‚Cod. Homiliarum in Evangelium‘ bei MONTFAUCON, Palaeogr. Gr. p. 224. Noch jünger ist eine mit Gold auf Purpur geschriebene griechische Minuskelhandschrift der Evangelien in der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg (vgl. WATTENBACH im Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. Bd. 22, 1875. S. 72).

[7] Die zahlreichen Reisenden, welche namentlich nach dem grossen Erdbeben Ende des vorigen Jahrh. Calabrien besucht und darüber geschrieben haben, berührten entweder Rossano gar nicht (vgl. [Baron RIEDESEL,] Voyage en Sicile et dans la Grande Grèce. Lausanne 1773; M. FR. MUNTER, Nachrichten von Neapel und Sicilien. Kopenhagen 1790; J. H. BARTELS, Briefe uber Kalabrien u. Sizilien, Th. I. 2. Aufl. Göttingen 1791), oder erhielten doch keine Kenntniss von dem Purpurcodex (H. SWINBURNE, Reisen durch Beide Sicilien, übersetzt von J. R. FORSTER, Bd. I. Hamburg 1785, S. 374, bemerkt über Rossano: ‚In dieser erzbischöflichen Stadt ist nichts vorhanden, welches einer besondern Aufmerksamkeit würdig wäre.‘). Selbst in der Monographie des Baron LUCA DE ROSIS, Cenno storico della città di Rossano, Napoli 1838, ist der Codex nicht erwähnt, ebensowenig in dem jüngst erschienenen Werke ‚La Calabria sacra e profana. Opera del secolo decimosettimo del sacerdote DOMENICO MARTIRE Cosentino.‘ Cosenza, L. I. 1877. L. II. 1878.

Druckschrift darauf aufmerksam gemacht worden ist.[1] An der Bereitwilligkeit der gegenwärtigen Besitzer, die Beschäftigung mit dem herrlichen Manuscript zu gewähren, kann die Schuld nicht gelegen haben; das sei hier aus eigener Erfahrung und mit Dank anerkannt.

[1] Erst nach Auffindung des Codex wurden wir durch Herrn Luigi de Rosis, Advocat in Rossano, auf die Erwähnung der Handschrift durch den neapolitanischen Feuilletonisten CESARE MALPICA aufmerksam gemacht. Dieser bemerkt darüber: ‚Il capitolo del Duomo possiede un tesoro in un libro antichissimo che contiene gli Evangeli scritti in Greco, con caratteri d'argento sovra carta azurrina, con belle e curiose miniature in testa alle pagine. Par che sia opera fatta al cominciar del medio Evo, quando Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese introdussero in Italia l'arte del miniature (!). I signori Canonici tengono pur gelosamente questo monumento, che ricorda l'antichità della loro Cattedrale, e i tempi famosi d'Italia' (La Toscana, l'Umbria e la magna Grecia, Napoli 1846, p. 313 s.).

II

Eigenthümer des Purpurcodex ist das gegenwärtig aus 48 Mitgliedern bestehende Capitel der Kathedralkirche zu Rossano. Neuerdings hat die italienische Regierung von dem Schatze Kenntniss erhalten und ihn in vierfacher Ausfertigung inventarisiren und registriren lassen. Er ruht seitdem im Archiv der erzbischöflichen Curie in einer mit dreifachem Schlüssel versehenen Truhe, in welcher die Rententitel des Capitels aufbewahrt werden, und ist somit gegen etwaige Angriffe kauflustiger Liebhaber und Sammler gesichert.

Eine Tradition über die Provenienz der Handschrift hat sich in Rossano nicht erhalten. Dass aber überhaupt ein griechischer Evangeliencodex hier gefunden wurde, kann nicht überraschen. Denn von Alters her war in Rossano der griechische Ritus in Uebung und das Griechische die Cultussprache.[1] Erst im XV. Jahrhundert ward der lateinische Ritus eingeführt;[2] aber noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts

[1] Vgl. P. P. RODOTÀ, Dell' origine, progresso, e stato presente del rito greco in Italia. Libro I. Roma 1758, p. 425 «I più coraggiosi in tutte le Provincie Napoletane a mantenere il rito greco, a resistere con somma costanza al suo precipizio e ad esporsi a gravi tempeste per sostenere il suo decoro, furono i Rossanesi. Il Duca Ruggieri avendo restituita questa Sede al Trono Romano, nominò alla medesima un Vescovo di rito latino, in luogo del greco poco prima defunto. Il popolo con magnanima confidenza palesò i suoi sentimenti, e senza mancar di rispetto gli fece umili rimostranze: dichiarando, non potere soggettarsi, nè ricevere da lui le leggi, se non gli concedeva altro del proprio rito greco, da cui bramava essere governato, come lo era stato perfino a quel tempo (1092) . . . Si mantenne greca la Cattedrale di Rossano fino al secolo XV. Composta di Canonici greci cantava gli uffizj divini nel rito orientale, e il popolo celebrava le sacre adunanze nel medesimo. La Cattedra del Magisterio, le funzioni del Sacerdozio, e l'amministrazione de' sacrosanti Misterj erano una viva idea della Chiesa Patriarcale di Costantinopoli.»

[2] Diess geschah i. J. 1461 durch den Erzbischof Matteo Saraceni aus Reggio, vgl. RODOTÀ a. a. O. S. 429 UGHELLI, Italia sacra. T. IX., p. 306 sq.

wurde einmal jährlich wenigstens, am Palmsonntag, das Evangelium in griechischer Sprache verlesen.[1] Bis zum Untergange des oströmischen Reiches, zumal zu den Zeiten der Beherrschung Calabriens durch die byzantinischen Kaiser im VI. und den folgenden Jahrhunderten, wird es an Beziehungen zur Hauptstadt des Reichs, dem Sitz des Patriarchats, nicht gefehlt haben,[2] und daher mag, vielleicht als Geschenk eines Kaisers oder Patriarchen an die Kathedralkirche zu Rossano, der Codex purpureus stammen.[3]

Der starke schwarze Ledereinband, in welchem die Handschrift sich befindet, gehört anscheinend dem XVII. oder XVIII. Jahrhundert an. Er umschliesst 188 Pergamentblätter, deren Höhe gegenwärtig, bei einer Breite von 26 Centim., 30,7 Centim. beträgt. Ursprünglich aber war das Format noch um ein Beträchtliches grösser, was sich namentlich aus den hier und da durch das Buchbindermesser verletzten Columnentiteln und einer zum grössten Theil weggeschnittenen Randschrift erkennen lässt.[4] Weit

[1] Vgl. RODOTÀ a. a. O. S. 430: ‚Uno splendido monumento dell' estinto grecismo, rimane oggidi nelle greche lezioni della Domenica delle Palme.'

[2] Dass ein Erzbischof von Rossano Namens Valerianus der 6. Constantinopolitanischen Synode (680) beigewohnt habe (UGHELLI, p. 288), beruht wohl auf einer Verwechselung (vgl. das. Anm. 2). Die Nachricht von dem Besuch eines byzantinischen Kaisers in Rossano und der reichen Beschenkung der Kathedralkirche durch denselben, mag aber, trotz der sagenhaften Züge mit welchen sie versetzt ist, auf richtiger Tradition beruhen. UGHELLI berichtet darüber (a. a. O. S. 286): ‚Cathedralis Basilica titulo Dei Genitricis Virginis Assumptae ampla, et eleganti structura sexaginta altaribus circumornata, et vasibus, sacrisque vestibus egregie instructa, Venerabilis ejusdem Deiparae Virginis imagine Acheropita dicta, hoc est, non manufacta, sed ut cuncti ex traditione testantur, divinitus in pilam Basilicae e Coelo delapsa annos septingentos, quo tempore Constantinopolitanus Imperator, cujus in ditione Provincia erat, huc veniens, Ecclesiam hanc multis muneribus, ac privilegiis ornavit, atque inter caetera sanxit, ut Archiepiscopus in omnes Judaeos, et spurios summum imperium haberet.'

[3] Man könnte auch an das 15 Meilen südlich von Rossano gelegene, von Cassiodorius ausgestattete und geleitete Kloster Vivarium denken. Die ziemlich ausführlichen Nachrichten aber, die Cassiodorius selbst gelegentlich in seinen Schriften über die Bibliothek in Vivarium giebt, sind nicht geeignet, die Vermuthung, dass unsere Handschrift von dort herstammen möchte, zu unterstützen. Vgl. A. FRANZ, M. Aurelius Cassiodorius Senator. Breslau 1872, S. 76 ff.

[4] Fol. 23a sind die Worte Matth. 5, 31 ΑΥΤΟΥ bis v. 32 ΓΥΝΑΙΚΑ nachträglich mit kleinerer Schrift an den Rand geschrieben, übrig sind aber davon nur folgende Buchstaben:

ΥΤ . .
ΤΩ . . . .
CΙ . .
CΤ . . . . .
ΙΩ .
ΠΑ . . . .
ΛΥ . .
ΙΥ . . . .

Es sind also 4—5 Buchstaben durch Beschneiden des Blatts verloren gegangen, also mindestens 1,7 Centim. Breite.

bedauernswerther als dieser Defect, ist der Verlust der grösseren Hälfte der Handschrift, welche, dem Titelblatt (fol. 5) zufolge, einst alle vier Evangelien umfasste. Vorhanden sind jetzt nur noch die Evangelien des Matthaeus und Marcus, bis auf den Schluss des letzteren, welcher von der Mitte des 14. Verses des 16. Capitels an fehlt. Wenn man aus dem Zustande der Blätter, welche jetzt den Schluss des Bandes bilden, auf den Rest schliessen darf, so muss man auf die Hoffnung, die beiden fehlenden Evangelien jemals wiederzufinden, verzichten. Die letzten zehn Blätter nämlich haben, wie es scheint durch Feuchtigkeit, stark gelitten. Sie sind dünn und durchscheinend geworden wie feines Seidenpapier, und die Schrift ist zum grössten Theil völlig verdunkelt; ja bei einigen Blättern sind an die Stelle der Buchstaben Löcher getreten, welche indess meist der Form der Buchstaben entsprechen und somit der Lesung auch dieses Theils der Handschrift, mit Ausnahme nur weniger Stellen, keine wesentlichen Hindernisse bereiten. Viel weniger als die letzten, haben die ersten, meist mit Miniaturen gezierten Blätter gelitten. Ein kleiner Riss im ersten Bilde ist, ohne wesentliche Schädigung des Gemäldes, verklebt, ein etwas grösserer im zweiten nicht ungeschickt zugenäht. Hier und da ist die Farbe, namentlich an den Rändern, etwas verblasst, die Silberschrift der unterhalb der Prophetenbilder (s. u.) befindlichen Schriftstellen aber allenthalben aschfarben oder schwarz geworden. Jedoch auch in diesem Theile ist die Handschrift nicht mehr in ihrer ursprünglichen Vollständigkeit erhalten; es müssen mehrere Blätter, vielleicht wegen stärkerer Verletzung, entfernt worden sein. Wie viele, lässt sich auf Grund der hier ganz regellosen Zusammensetzung der Pergamentlagen nicht bestimmen. Von einigen Defecten, die sich aus dem Vorhandenen mit mehr oder weniger Sicherheit ergeben, wird weiter unten die Rede sein.

Das Pergament ist trefflich bearbeitet und von grosser Feinheit; nicht selten schimmert die Schrift der einen Seite auf der andern durch. Die Färbung wird man am zutreffendsten als purpurblau oder violet bezeichnen.[1] Auf der glatten Seite des Pergaments ist sie glänzend und vom Purpur tief durchleuchtet; auf der, übrigens wohl geglätteten, rauheren Seite erscheint sie matter und nicht selten ins Bräunliche spielend. Fast braunroth hingegen ist das erste beschriebene Blatt auch auf der

[1] Vgl. namentlich den Abschnitt über Purpurpergament im Nouveau Traité de Diplomatique, T. II. Paris 1755 p. 97 ss. (in der deutschen Uebersetzung von Adelung, Erfurt 1761, S. 330 ff.

glatten Seite, desgleichen, wenn auch in geringerem Grade, einige der nächstfolgenden Blätter. Ob, wie die Farbe dieser, so auch die der übrigen Blätter sich im Laufe der Zeit verändert hat, dürfte schwer zu entscheiden sein. Vielleicht wog das Kirschroth, welches hier und da, und zwar an sehr geschützten Stellen, den Grundton zu bilden scheint, ursprünglich noch mehr vor. Geordnet sind die Blätter der Handschrift, wie z. B. auch der berühmte Cod. Vaticanus 1209, nach Quinternen.[1] Doch beginnt die Zählung derselben erst mit dem zehnten Blatt, dem Anfang des Textes des ersten Evangeliums, und übergeht auch die dem zweiten Evangelium vorgesetzten Blätter, welche die Inhaltsübersicht und die Abbildung des Evangelisten Marcus enthalten (fol. 119—121). Die Signaturen sind mit grossen silbernen Uncialen von der Hand des ersten Schreibers am untern Rande rechts angemerkt.[2] Eine ganz moderne Hand dagegen paginirte die Seiten am oberen Rande mit schwarzer Tinte und s. g. arabischen Ziffern. Dieselbe Hand hat auch auf den ersten Blättern die üblichen Verszahlen in den Text eingetragen, zum Glück aber diese Verunstaltung nicht über das zweite Capitel des Evangeliums Matthaei hinausgeführt.

[1] Vgl. WATTENBACH, Das Schriftwesen im Mittelalter, 2. Aufl. Leipzig 1875, S. 147. GARDTHAUSEN, Griechische Palaeographie, Leipzig 1879, S. 61.

[2] Fol. 10a ist mit Α bezeichnet, fol. 20a mit Β, und so fort bis fol. 181a, welches die Signatur ΙΗ trägt. Eine Unregelmässigkeit findet sich, ausser den angeführten, nur in der 12. Quinterne, aus welcher vor der Beschreibung ein Blatt ausgeschnitten ist.

III

Mit Ausnahme der drei ersten Zeilen zu Anfang eines jeden Evangeliums, welche in beiden Columnen mit Gold geschrieben sind, ist als Schreibstoff durchweg nur Silber verwandt. Dieses hat sich, abgesehen von den ersten Seiten, wo es grünlich angelaufen ist, und von den letzten, von deren Zustand schon die Rede war, im Texte selbst vortrefflich erhalten. An den Rändern aber, namentlich oben, wo jedesmal der Inhalt des betreffenden Abschnitts verzeichnet steht, ist die ursprünglich ebenfalls silberne Schrift aschfarben oder schwarz geworden.

Die Schrift verläuft auf jeder Seite in zwei Columnen zu je 20 Zeilen, welche durch ebenso viele, in der Mitte durch Stiche markirte, leicht eingeritzte Linien abgegrenzt sind. Linien an den Rändern der Seiten oder Columnen fehlen ganz; trotzdem ist das Gleichmaass der Zeilen meist recht gut eingehalten. Die Zahl der Buchstaben auf jeder Zeile variirt zwischen 9 und 12, in den meisten Fällen aber sind es 11.[1] Die Initialen treten aus der Columne heraus und sind mindestens doppelt so gross als die übrigen Buchstaben. Am Zeilenschluss erscheinen oft kleine Buchstaben (meist Ο Є Ι C) hinter oder zwischen den grösseren, jedoch fast nirgends in unschöner Häufung, wie denn überhaupt dem Schreiber das Lob grosser Sorgfalt nicht versagt werden kann. Rasuren kommen zwar vor, sind aber fast ausnahmslos nicht ungeschickt

[1] Auf fol. 122a col. 1 stehen 219, col. 2 223, fol. 122b col. 1 227, col. 2 228, fol. 123a col. 1 200, col. 2 218 fol. 123b col. 1 228 Buchstaben.

verdeckt. Hier und da ist auch ein fehlender Buchstabe nachträglich, aber immer mit Silberschrift, über die Zeile gesetzt. Ergänzungen mehrerer Wörter am Rande sind überaus selten.

Die bei aller Grösse und durch den Schreibstoff bedingten Stärke doch gefällige und reine Form der Buchstaben ist aus den beigegebenen Proben ersichtlich. Danach wäre die Bestimmung des Alters der Handschrift verhältnissmässig einfach, wenn es sich dabei nur um die für den Text selbst verwandte Schrift handelte. Hier zeigen die runden Buchstaben (Є Θ Ο C Φ Ω) allenthalben noch die Kreisform, wie die viereckigen (Η Μ Ν Π) die des Quadrats. Selbst am Ende der Zeilen, wo z. B. schon der Schreiber des Codex Guelferbytanus I (P evv., saec. VI.) hier und da der Raumersparniss wegen längliche Formen verwandte,[1] findet sich im Codex Rossanensis auf 352 Seiten im Text davon keine Spur. Unter die Zeile ragen nur Ρ Υ Φ Ψ, Ξ und Ζ niemals, über die Zeile, ausser Φ und Ψ, nur noch Β. Die häufiger vorkommenden Abbreviaturen sind dieselben, welche sich schon im Codex Sinaiticus und anderen Repräsentanten der ältesten Unciale finden, nämlich ΘC ΙC ΚC ΧC ΥC ΠΗΡ ΜΗΡ ΠΝΑ ΑΝΟC ΟΥΝΟC (so nur selten, gewöhnlich ΟΥΡΑΝΟC ausgeschrieben) ΔΑΔ ΙΗΛ ΙΗΜ (sonst meist ΙΛΗΜ), ferner Μ͂ für μου, Π͂ für προς, und (nur zweimal im Text) Κ für και. Dasselbe gilt von den Ligaturen ΗΝ ΝΝ ΝΚ ΜΗ ΝΗ, sowie von dem Ersatz des Ν durch einen Strich über dem Endvocal am Schluss der Zeilen.[2] Auch die Strichelchen, deren zwei sich häufig über dem Ι finden, während das Υ nicht ganz so oft mit einem einzigen versehen ist, kommen so schon in den ältesten Uncialhandschriften vor.[3] An minder häufigen Verbindungen sind zu erwähnen ΠΗΡ für ΠΗΡ, Τ für τω, ϒ für αυ und ϒ für αυτ (letzteres nur einmal am Rande, s. das Facsimile Taf. II). Doch findet sich diese Form für αυ schon im Wiener Dioscorides aus dem Anfang des VI. Jahrhunderts,[4] und der nach Tischendorf demselben Jahrhundert angehörende Codex Guelferbytanus I

[1] Vgl. das Facsimile bei Tischendorf, Monum. sacra ined. Nova coll. Vol. III. Lips. 1860.

[2] Dieser Strich läuft oft in zwei Tüpfelchen aus, von denen das erste nach oben, das zweite nach unten geneigt ist: genau so wie in dem älteren der beiden Wolfenbüttler Palimpseste (Q evv., saec. V.) Vgl. das Facsimile bei Tischendorf, a. a. O.

[3] Vgl. Tischendorf, Bibliorum codex Sinait. Petropolit. Vol. I. Petrop. 1862. Prolegom. p. 11. Auch in dem oben (S. V) erwähnten Purpurcodex (N evv.) hat das Ι, wenn überhaupt, zwei Striche, das Υ nur einen.

[4] Vgl. Gardthausen, Griechische Palaeographie, S. 152.

bietet gar ϔ und ϒ für αυτω und αυτου.[1] Nach anderen Abkürzungen, wie sie sich zum Theil schon im Anfang des VI. Jahrhunderts nachweisen lassen, sucht man im Codex Rossanensis umsonst. Das Zeichen ȣ für ου, welches sich mehrmals im Wiener Dioscorides findet, fehlt hier gänzlich, desgleichen die Abbreviaturen Ͳ' für ται, Θ' für θαι, Ν‿ für ναι, welche, neben jenem ϒ, der Schreiber des Züricher Purpurpsalters (s. u.) häufig verwandte.[2] Auch die Interpunktion ist im Codex Rossanensis noch sehr einfach. Es findet sich nur der einfache Punkt, und zwar meist in halber Höhe der Buchstaben. Häkchen zur Worttrennung kommen nicht vor, von Aspirationszeichen, welche gelegentlich schon in beiden Wolfenbüttler Palimpsesten gesetzt sind,[3] und Accenten ganz zu schweigen. Auffallend ist die Verwendung des Asteriscus als Tilgungszeichen (vgl. das Facsimile Taf. II); doch findet sich daneben auch der Gebrauch gewöhnlicher Punkte oberhalb der zu tilgenden Buchstaben. Ueberblickt man alle erhaltenen Reste der Uncialschrift vom IV. und V. Jahrhundert an abwärts, soweit sie durch Facsimile zugänglich gemacht sind, und vergleicht damit die Schrift des Codex Rossanensis, so ergeben sich leicht als die äussersten Grenzpunkte das Ende des V. und der Anfang des VII. Jahrhunderts. Nähere Prüfung der angedeuteten Merkmale aber führt zu dem Resultat, dass die Entstehung der Handschrift eher in der ersten als in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts zu suchen ist. Für die Vergleichung kommen, ihres verwandten Schriftcharakters wegen, vorzugsweise in Betracht: der Wiener Dioscorides, der oben (S. V) erwähnte Purpurcodex der Evangelien (N),[4]

[1] Vgl. Tischendorf, Monum. sacra ined. Nova coll. Vol. VI. Lips. 1869, p. 293. 305. 309. Das Siglum ϒ für αυτου findet sich auch im Psalterium Turicense purpureum (Monum. sacra ined. Nova coll. Vol. IV. Lips. 1869. Prolegom. p. XIV.).

[2] Das Zeichen ٨ für αι findet sich in den Londoner Blättern des Codex N einmal (Vgl. Scrivener, A plain Introduction to the Criticism of the New Testament. 2. edition. Cambr. 1874, p. 127), öfter Abkürzungen für υπο, πρ und (am Rande) περι (vgl. Tischendorf, Monum. sacra ined. sive reliquiae antiqu. textus Novi Test. Graeci. Lips. 1846. Prolegom. p. 12). Eine von der oben angeführten etwas abweichende Abkürzung für ται kommt übrigens schon im Cod. Alexandr. vor. Vgl. C. G. Woidii Notitia Codicis Alexandrini. Recudendam curavit G. L. Spohn. Lipsiae 1788, p. 35.

[3] Vgl. Tischendorf, Monum. sacra ined. Nova coll. Vol. VI. Prolegom. p. XIII. Auch im Purpurcodex N finden sich, und zwar ziemlich häufig, derartige Zeichen (vgl. das Facsimile bei Westwood, Palaeographia sacra pictoria. Purple Greek manuscripts). Tischendorf bemerkt darüber: ‚Accentus plane absunt; sed signum aliquod conspicitur quod spiritus speciem habet. Id plerumque magis est punctum quam brevissima linea, descendens in litteram; nonnunquam vero est fere spiritus lenis qui nobis dicitur' (Monum. sacra ined. sive reliquiae etc. Prolegom. p. 12.).

[4] Das Alter dieser Handschrift ist sehr verschieden geschätzt worden. Horne hielt sie für das älteste neutestamentliche Manuscript (Ende des IV. oder Anfang des V. Jahrhunderts); Scholz dachte an das VII. oder VIII. Jahrhundert; Casley wiederum schrieb ihr ein höheres Alter zu als dem Codex Cottonianus der Genesis (saec. V.); Tischendorf endlich entschied sich für den Ausgang des VI., spätestens Anfang des VII. Jahrhunderts (Monum. sacra inedita sive reliquiae etc. Prolegom. p. 12).

der Codex Guelferbytanus I (P evv.), der Codex Laudianus (E act.) und der Codex Nitriensis (R evv.).

An diesem Resultat könnte man irre werden im Hinblick auf den völlig abweichenden Charakter, in welchem, mit kleinerer Schrift, alle Beigaben zum Texte der Evangelien geschrieben sind. Dahin gehören die Epistula Eusebii ad Carpianum (fol. 6b), die Verzeichnisse der κεφάλαια (fol. 9 und fol. 119) und die Inhaltsangaben über dem Texte, die Schriftstellen unterhalb der Prophetenbilder (s. u.), die Unterschrift des Evangeliums Matthaei und einige nachträglich an den Rand geschriebene Wörter. Die Schrift dieser Stücke erinnert auffallend an die des Züricher Purpurpsalters, welchen Tischendorf dem VII. Jahrhundert zuweist, während man ihn früher für älter sogar als den Codex Alexandrinus (saec. V.) zu halten geneigt war.[1] Zwar die viereckigen Buchstaben lassen auch hier kaum eine Abweichung von der quadratischen Form wahrnehmen, Є Θ O C aber erscheinen vielmehr oval als rund, oben und unten spitz zulaufend, und das ω, das im Texte unten fast ganz geschlossen ist, zeigt hier einen Einschnitt zwischen zwei eckig endenden Halbkreisen. Beachtenswerth ist jedoch, dass auch in diesem Theile der Handschrift keine Spur einer Neigung der Buchstaben nach rechts wahrnehmbar ist, wie sie schon im VII. Jahrhundert durch mehrere Beispiele belegt werden kann. Auch der Strich im Θ ragt noch nirgends über den Rand hinaus, wie ebenfalls schon von der Mitte des VII. Jahrhunderts an nachweisbar. An sonstigen Verschiedenheiten ist noch zu erwähnen, dass das I adscriptum, welches im Texte völlig fehlt, sich hier wiederholt gesetzt findet,[2] sowie dass die Abkürzung Ꮶ für καὶ, welche dort nur zweimal vorkommt, hier öfter wiederkehrt. Nur einmal, an dem Y in der Unterschrift des Evangeliums Matthaei, findet sich eine Verzierung, und diese ist von der allereinfachsten Art (s. das Facsimile Taf. II).

Die Annahme, dass wir es hier mit späteren Zuthaten zu thun haben könnten, ist völlig ausgeschlossen. Dieselbe Hand, von welcher der Text herrührt, schrieb aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Epistula Eusebii ad Carpianum, die κεφάλαια u. s. w. Ohne jeden Zweifel aber fällt die Herstellung sämmtlicher Theile der Handschrift in

[1] Vgl. Monum. sacra ined. Nova coll. Vol. IV. Prolegom. p. XII sq.

[2] Das ι adscriptum ist in den ältesten erhaltenen Bibelhandschriften selten, aber nicht ohne Beispiel. Vgl. Scrivener, Bezae codex Cantabrigiensis. Cambridge 1864. Introd. p. XIX.

eine und dieselbe Zeit. Die Frage ist also nur, ob um jenes scheinbar jüngeren Schriftcharakters willen, durch welchen sich die Beigaben vom Texte unterscheiden, die ganze Handschrift weiter herabgerückt werden muss.

Unter den Uncialhandschriften älteren Datums finden sich zwei, in welchen ein ganz ähnliches Verhältniss obwaltet wie hier: der von TREGELLES veröffentlichte Palimpsest von Zanthe[1] und der mehrerwähnte Codex Guelferbytanus I (P evv.).[2] Die Schrift der Catene, welche im Codex Zacynthius den Text des Evangeliums Lucae umgiebt, ist von der des Textes selbst völlig verschieden. Der Herausgeber bemerkt darüber: ‚The Text is in round full well-formed Uncial letters, such as I should have had no difficulty in ascribing to the sixth century, were it not that the Catena of the same age has the round letters (Є Θ Ο C) so cramped as to appear to belong to the eighth century.'[3] Dennoch hat TREGELLES, und das gewiss mit Recht, in dieser abweichenden Schrift der Catene keine Nöthigung erblickt, den Codex dem VIII. Jahrhundert zuzuweisen. Er bemerkt nämlich im Anschluss an den vorigen Satz: ‚There are but few occurrences of accents or breathings; and the fact of their omission must be weighed against that of the form of the letters in the Catena; for in the eighth century their occurrence might have been expected.' Eine Vergleichung der Schrift des Codex Zacynthius in Text und Catene mit den beiden Schriftarten des Codex Rossanensis lässt nun freilich auf den ersten Blick das höhere Alter des letzteren erkennen.[4] Wichtiger für den vorliegenden Fall ist daher das zweite angeführte Beispiel. Es wurde schon oben bemerkt, dass unter den Handschriften des VI. Jahrhunderts u. a. namentlich auch der Codex Guelferbytanus I einen dem Codex Rossanensis ähnlichen Schriftcharakter zeige. Diess gilt nun nicht allein von der Schrift des Textes, sondern auch von der in den Beigaben. Wie im Codex Rossanensis, so waren auch im Codex Guelferbytanus I den einzelnen Evangelien ursprünglich Capitelübersichten vorausgeschickt. Erhalten hat sich davon nur ein Blatt mit dem grössten

[1] Codex Zacynthius Ξ. Greek palimpsest fragments of the Gospel of Saint Luke, edited by S. P. TREGELLES London 1861.

[2] Der Text von TISCHENDORF edirt im VI., ein Facsimile im III. Bande der Monum. sacra ined. Nova collectio.

[3] A. a. O. Preface p. II.

[4] Man beachte namentlich die längliche Form der Buchstaben Η Μ Ν Π im Cod. Zac., die Form des Θ in der Catene, die Häufigkeit der Interpunktion u. dergl.

Theil der κεφάλαια zum Evangelium Matthaei.[1] Die Aehnlichkeit der hier verwandten Schrift mit der in den Beigaben des Codex Rossanensis springt sofort ins Auge. Sie weicht von der Schrift des Textes so sehr ab, dass KNITTEL, der erste Herausgeber, dafür halten konnte, dieses Blatt habe ursprünglich zu einer anderen Handschrift gehört und sei nur zufällig an diese Stelle gerathen.[2] Dem gegenüber hat TISCHENDORF mit gutem Grunde die ursprüngliche Zusammengehörigkeit behauptet; und wenn er dennoch die Handschrift dem VI. Jahrhundert zuweist, so wird ihm auch darin beizupflichten sein. Es ist gewiss eine Annahme, die einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit hat, dass eine Schriftgattung, die im VII. Jahrhundert in allgemeinen Gebrauch überging, vorher schon durch eine Reihe von Jahrzehnten bekannt und in Uebung war, nur dass sie zunächst nicht sowohl für den eigentlichen Text der Bücher, als vielmehr für allerhand Beigaben zu demselben, wie Indices, Catenen, Unterschriften, Randbemerkungen und dergleichen verwandt wurde. Stricte Beweise lassen sich dafür nicht beibringen, da uns aus jener Zeit datirte Handschriften überhaupt nicht erhalten sind, geschweige denn eine hinreichende Zahl solcher, deren Text von einer Catene oder Scholien begleitet wäre. Erst vom X. Jahrhundert an mehrt sich die Zahl solcher Handschriften. Die Erscheinungen aber, welchen wir hier begegnen, gewähren keinen Anhalt zu Rückschlüssen auf den Gebrauch früherer Jahrhunderte. Jedenfalls würde man irren, wenn man aus der übrigens verhältnissmässig seltenen Anwendung der bereits ausser Uebung gekommenen Unciale zur Unterscheidung des Textes von der (in Minuskel geschriebenen) Catene[3] den Schluss ziehen wollte, dass auch zur Zeit der herrschenden jüngeren Majuskel die älteren, reineren Formen noch zu ähnlichem Zweck verwandt worden seien. Denn abgesehen davon, dass jene so zu sagen künstliche Unciale auch ohne die danebenstehende Minuskel ihr Zeitalter nicht zu verleugnen vermag, spricht schon der Umstand dagegen, dass erfahrungsmässig die minder gebräuchliche Schriftgattung zu solchem Zweck gewählt zu werden pflegte, welche deren seltenere Verwendung

[1] Vgl. Monum. sacra ined. Nova coll. Vol. VI. p. 251 sq.

[2] Vgl. TISCHENDORF a. a. O. Prolegom. p. XII: ‚Quid quod folio eo quod indicem capitum evangelii secundum Matthaeum continet universa scriptura a genere unciali producto est, quod demum desuefacta pristina elegantia in communem usum abiit. Unde factum est ut Knittelius rationis palaeographicae parum gnarus indicem illum a fragmentis evangelicis plane alienum duceret nec ad editionem adhiberet suam.‘

[3] So z. B. im Cod. S. Marci Ven. DXXXVIII v. J. 905, vgl. das photographische Facsimile bei WATTENBACH und VON VELSEN, Exempla codicum Graecorum litteris minusculis scriptorum. Heidelb. 1878. Tab. IV.

bedingte,[1] während für das Gros des Buches die herrschende Schrift vorbehalten blieb. Ist dem aber so, dann wird auf Grund der Schrift des Textes, wie für den Codex Guelferbytanus I, so auch für den Codex Rossanensis am VI. Jahrhundert festzuhalten sein; nur dass dem letzteren, in Berücksichtigung der oben (S. XIII) erwähnten Unterschiede, vielleicht die Priorität vor ersterem zuerkannt werden muss.

[1] So nimmt z. B. in dem angeführten Cod. Ven. DXXXVIII der Text auf jeder Seite nur wenige Zeilen ein. Umgekehrt finden wir im späteren Mittelalter oft den Text in gewöhnlicher Minuskel, die Scholien in kleiner Majuskel (Semiunciale) geschrieben, wo der Text den grössten Theil des Raumes für sich in Anspruch nimmt. Vgl. z. B. Cod. S. Marci Ven. CCI, bei WATTENBACH und VON VELSEN a. a. O. Tab. V.

IV

Der Text des Evangeliums Matthaei umfasst fol. 10—118, der des Evangeliums Marci fol. 122—188. Von den übrigen zwölf Blättern ist eins leer gelassen (fol. 120); acht enthalten bildliche Darstellungen (fol. 1—5. 7. 8. 121), eines die erste Hälfte der Epistula Eusebii ad Carpianum (fol. 6), der Rest die κεφάλαια des ersten (fol. 9) und des zweiten Evangeliums (fol. 119). Vermisst wird, um von den Gemälden hier noch abzusehen, ausser der zweiten Hälfte des Briefs an Carpianus, welcher fol. 6ᵇ mit den Worten διηγησις εστιν ηδε abbricht, die ganze Eusebianische Canonentafel, welche mehrere Blätter umfasst haben muss. Auf diese weist nicht nur das vorhandene Stück des Briefs an Carpianus, sondern auch das demselben vorausgehende, unter den bildlichen Darstellungen aufgeführte Blatt (5), wo ein mit den Brustbildern der vier Evangelisten geschmückter Rahmen die Worte umschliesst, welche sonst die Ueberschrift jener Tafel zu bilden pflegen, nämlich υποθεσις κανονος (so, nicht κανονων) της των ευαγγελιστων συμφωνιας. Dazu kommt, dass dem Text am Rande die sogenannten Ammonischen Sectionszahlen[1] nebst den Ziffern der betreffenden Eusebianischen Canones beigeschrieben sind, woraus sich ebenfalls das ursprüngliche Vorhandensein der Canonentafel ergiebt. Die Epistula Eusebii ad Carpianum ist über die ganze Breite der Seite fortlaufend geschrieben und bietet, abgesehen von einigen Schreibfehlern, keine

[1] Vgl. Real-Encyklopädie für protest. Theol. u. Kirche. 2. Aufl. Bd. II. Leipzig 1878, S. 403 f.

bemerkenswerthen Abweichungen vom gedruckten Text.[1] Das Blatt, welches die κεφάλαια des Evangeliums Matthaei enthält (fol. 9), ist verkehrt eingebunden, so dass die zweite Hälfte (S. 17) der ersten (S. 18) vorausgeht. Es bietet die Capitelübersicht vollständig, wie fol. 119 die des Evangeliums Marci. Der Wortlaut ist derselbe wie in den meisten Handschriften vom V. Jahrhundert an, in welchen sich die κεφάλαια, sei es auf einer Tafel zusammengestellt, sei es am oberen Rande, über dem Text, erhalten haben.[2] Die Zahl derselben beträgt, wie gewöhnlich, beim Evangelium Matthaei 68, beim Evangelium Marci 48.[3]

Ueber die Beschaffenheit des Textes der Evangelien im Codex Rossanensis mögen, im Hinblick auf die geplante vollständige Veröffentlichung desselben, hier nur einige Andeutungen Platz finden. In seiner äusseren Gestalt zeigt er im Wesentlichen dieselben Eigenthümlichkeiten, welche den ältesten Bibelhandschriften gemeinsam sind. Formen des alexandrinischen Dialects wie ηλθατε (z. B. Matth. 25, 36), ελθατω (z. B. Matth. 6, 10), ιδαν (z. B. Matth. 13, 17), ιδαμεν (z. B. Matth. 25, 38. 39. 44), εκαθερισθη (z. B. Matth. 8, 3), auch τριχαν (Matth. 5, 36), νυκταν (Marc. 4, 27) und dergleichen, sind überaus häufig; durchgängig findet sich λημψομαι u. s. w. geschrieben, desgleichen τεσσερακοντα (Matth. 1, 17 sogar an erster Stelle δεκατεσσερες). Der Itacismus tritt namentlich hervor in der Verwechselung von ει und ι, und zwar ist ungleich häufiger ι für ει gesetzt als ει für ι; seltener sind αι und ε, ι und η, ει und η mit einander vertauscht, zuweilen auch ω und ου, ο und ω.[4]

Die Stellung der Handschrift (Σ) innerhalb der erhaltenen Urkunden des evangelischen Textes charakterisirt sich im Allgemeinen durch engeren Anschluss an die Hauptrepräsentanten des emendirten Textes im Gegensatz zu den ältesten Zeugen (א und B). Namentlich lässt sich ein häufiges Zusammengehen mit A Δ Π beobachten,

[1] Zu erwähnen ist nur etwa das regelmässige Fehlen des οι vor τρεις und vor δυο (εν ω τρεις statt εν ω οι τρεις u. s. w.).

[2] Dahin gehören u. a. der Codex Alexandrinus (A), der Cod. Regius Paris. No. 62 (L evv.), der Cod. Sangall. (Δ). Vgl. Nov. Test. Gr. ex antiqu. cod. Alexandr. denuo accurate ed. B. U. COWPER, Lond. 1860, p. 65 sq. The Greek New Testament, ed. by S. P. TREGELLES, Lond. 1857—79, p. 485 sq.

[3] Die Ueberschrift lautet: του κατα ματθαιον (resp. μαρκον) ευαγγελιου τα κεφαλαια. Den Anfang macht bei Matth. α περι των δαιμονιζομενων, β περι των αναιρεθεντων παιδιων, bei Marc. α περι των δαιμονιζομενων, β περι της πενθερας πετρου; den Schluss bei Matth. ξη und Marc. μη. περι της αιτησεως του κυριακου σωματος.

[4] So z. B. Matth. 10, 17 παραδωσωσιν, Marc. 4, 36 παραλαμβανωσιν; Marc. 7, 17. 9, 11. 28 επηρωτουν, 9, 34 εσιωπουν (mit C und N); Marc. 7, 10 κακολογον, 10, 30 διωγμον, 11, 4 πολον.

denen sich nicht selten auch C und die Minuskeln 1. und 33. zugesellen. Wo aber die eine oder die andere der genannten Handschriften (namentlich Δ) auf die Seite von ℵ und B tritt, da verlässt in der Regel auch Σ die grosse emendirte Sippe und stimmt mit der unverdorbenen Minorität. Unter den Versionen sind es insonderheit die alten lateinischen, in deren Gesellschaft Σ, unter der Führung von D, oft betroffen wird, während die gewöhnlichen Begleiter andere Wege einschlagen. Ganz überraschend aber ist die Uebereinstimmung des Codex Rossanensis mit dem einzigen bisher bekannt gewordenen Purpurcodex der Evangelien, N. Leider liegt von letzterer Handschrift, ausser kleinen Fragmenten des Matthaeus (19, 6—13. 20, 6—22. 29—34. 21, 1—19. 26, 57—65. 27, 26—34), nur etwa die Hälfte des Marcusevangeliums (6, 53—15, 23 mit mehreren Lücken) vor. Dennoch lässt sich eine grosse Zahl völlig singulärer, zum Theil sehr eigenthümlicher Lesarten aufführen, welche beiden Purpurhandschriften gemeinsam sind.[1] Zwar fehlt es nicht an Abweichungen zwischen beiden; doch reduciren sie sich, mit verhältnissmässig sehr wenigen Ausnahmen,[2] auf solche Fälle, wo entweder N[3] oder Σ[4] unter den griechischen Handschriften ganz allein steht, wo mithin von vornherein entweder an Willkür oder Unachtsamkeit auf dieser, oder an Correctur nach einer anderen Vorlage auf jener Seite zu denken ist. Wägt man Abweichung und Uebereinstimmung gegen einander ab, so tritt erstere gegen letztere

[1] Dahin gehören die folgenden: Matth. 19, 7 ενετειλατο ημιν, 21, 8 εκ statt απο, 26, 60 ουχ ηυρον, Marc. 6, 53 προσωρμισθησαν (Σ προσορμ.) εκει, 7, 1 οι ελθοντες, 7, 29 ειπεν αυτη ο ισ, 8, 3 εγλυθησονται, 8, 7 ειπεν παραθειναι αυτοις, 8, 13 καταλιπων statt αφεις, 8, 18 ουπω νοειτε statt και ου μνημονευετε, 8, 23 επηρωτησεν, 8, 32 ελαλει τον λογον, 9, 3 λευκαναι ουτως, 9, 5 αυτω statt τω ιησου, 9, 19 λεγει αυτω, 9, 21 αυτου ο ισ und γεγονει, 9, 33 γεναμενος, 10, 5 επετρεψεν statt εγραψεν, 10, 16 κατηυλογει (N -γι), 11, 26 εν ουρανω, 11, 32 ως προφητην, 12, 1 λεγειν αυτοις, 14, 36 πλην αλλ, 14, 54 και θερμαινομ. μετα των υπηρετων, 14, 70 δηλοι statt ομοιαζει, 15, 21 αγγαρευουσιν τινα ohne παραγοντα.

[2] Abgesehen von lediglich graphischen Varianten und singulären Lesarten (s. u.) sowie von den Aenderungen der Correctoren, finden sich von Marc. 6, 53 bis 10, 43 (7, 4—20 und 8, 32 bis 9, 1 hat N Lücken) nur die folgenden Verschiedenheiten zwischen N und Σ: Marc. 6, 53 Σ γεννησαρετ: N -ρεθ, 7, 24 Σ εδυνηθη: N ηδ., 7, 31 Σ μεσων. N μεσον, 7, 32 Σ μογιλαλον· N μογγιλ., 7, 34 Σ ανεστεναξεν: N εστεν., 8, 20 Σ οτε δε: N add και, (9, 5 Σ ραββι: N -βει), 9, 9 Σ καταβαιν. δε: N και καταβαιν., 9, 28 Σ αυτον: N αυτο, 9, 38 Σ ο ιωαν.: N om ο, 9, 42 Σ εαν: N αν, Σ τ. μικρων: N add τουτων, 9, 45 Σ σοι εστιν: N εστιν σοι, 10, 1 Σ και εκειθεν: N κακιθεν, 10, 7 Σ πατ. αυτου: N om αυτου, 10, 33 Σ και τοις γραμμ.: N om τοις, 10, 34 Σ αυτον (pr.): N om.

[3] Z. B. Matth. 21, 11 ελεγον: N add οτι, Marc. 8, 10 μερη: N ορη (Σ ορια), 8, 16 N ελογιζοντο, 8, 21 αυτοις: N om, 8, 30 N περι τουτου, 9, 43 N αζβεστον, 10, 1 ερχεται: N ηλθεν, 10, 4 απολυσαι: N add αυτην, 10, 14 με: N εμε.

[4] Z. B. Matth. 21, 13 Σ γεγραπται οτι, 26, 65 εαυτου statt αυτου, Marc. 6, 35 προσηλθον οι μαθηται αυτου λεγοντες, 8, 25 αυτου τας χειρας, 8, 29 σιμων πετρος ειπεν, 8, 34 συνκαλεσαμενος, 10, 24 αποκριθεις παλιν, 10, 36 ο δε ισ, 11, 32 εχουσιν statt ειχον, 12, 4 προς αυτον (offenbares Versehen), 12, 14 om η ου, 12, 15 ειδως δε.

so sehr in den Hintergrund, dass die Annahme unmittelbarer Abstammung beider Handschriften aus einer und derselben Quelle sich überaus nahe legt.[1] Charakteristisch für diese Quelle ist, wie schon angedeutet, die Uebereinstimmung mit den alten lateinischen Versionen,[2] und damit ist ein willkommenes Criterium für die Beurtheilung einiger Abweichungen zwischen Σ und N gegeben. Wo in einer der beiden Handschriften jene Uebereinstimmung durch Conformation nach verbreiteteren Texten verwischt erscheint, während sie in der anderen noch erkennbar ist, da wird man in letzterer, trotz ihrer Singularität, die Lesart der gemeinsamen Quelle zu suchen haben.[3]

Correcturen nach einer anderen Handschrift sind im Codex Rossanensis nicht häufig und rühren augenscheinlich ohne Ausnahme von der Hand des ersten Schreibers her (s. oben S. XIV). Sie betreffen theils solche Lesarten der ersten Niederschrift, welche nur durch wenige, aber gewichtige Zeugen gestützt werden, theils solche, deren Ursprünglichkeit durch die Uebereinstimmung der ältesten und besten Handschriften und Uebersetzungen garantirt ist.[4]

1 Dass N unmittelbar aus Σ geflossen sein könnte oder umgekehrt, ist, abgesehen von anderen Gründen, schon deshalb nicht anzunehmen, weil Auslassungen der einen Handschrift in der anderen nicht angetroffen werden. So fehlen z. B. Marc. 12, 1 in Σ, nicht auch in N, die Worte και ωκοδομησεν πυργον, und Marc. 14, 35 fügt Σ (mit D G u. a) επι προσωπον zu επέσεν, während sich der Zusatz in N nicht findet.

2 Dafür liessen sich unzählige Beispiele anführen. Die folgenden zwei sind ausgewählt, weil hier unter allen bekannten griechischen Handschriften Σ und N allein jene Uebereinstimmung zeigen. Matth. 20, 31 lesen statt ο δε οχλος επετιμησεν beide οι δε οχλοι επετιμησαν, wie ff^{1} (syr$^{cu\ et\ sch}$), Marc. 11, 31 wiederum beide οι δε statt και, wie Itala und Vulgata.

3 Marc. 6, 35 hat nur Σ die Lesart der Vulgata und der meisten Italahandschriften: προσηλθον οι μαθηται αυτου λεγοντες (N mit der Mehrzahl προσελθοντες-ελεγον), Marc. 12, 14 fehlt η ου, wie in Σ, so auch in k und q, nicht aber in N.

4 Z. B. Matth. 7, 24 fehlte ursprünglich τουτους nach λογους (B* al4 a g^{1} k m go syr^{hr} Cyp al om); desgl. Matth. 11, 24 οτι (ℵ* etc 33. Ir^{int} om), Matth. 12, 3 αυτος (ℵ B C D etc. om); Matth. 12, 50 war statt οστις ursprünglich ος (L al pauci) geschrieben und αυτος statt ουτος (so L Δ al pauci e ff^{1} k syr$^{p\ mg}$); Matth. 13, 27 fehlte ursprünglich τα vor ζιζανια (ℵ^{b} B C D al om), 15, 16 ισ (ℵ B D Z 33. om); 15, 31 ist τους οχλους aus τον οχλον (ℵ C D U Δ) corrigirt, 16 23 ει μου (ℵ^{c} C) in μου [ει] geändert, u. s. w.

V

Den werthvollsten Schmuck des Codex bilden die Miniaturen auf fol. 1—5. 7. 8. 121, die mit Wasserfarben auf das Purpurpergament gemalt und fast durchweg vortrefflich erhalten sind. Die Zahl der Handschriften mit Miniaturen, welche älter sind als das VII. Jahrhundert, ist bekanntlich eine sehr geringe.[1] Auch sind uns nur wenige musivische Darstellungen aus dem IV.—VI. Jahrhundert erhalten.[2] Die Bilder

[1] Zur Vergleichung sind vor allem die herrlichen Miniaturen des Wiener Genesis-Codex heranzuziehen. Dieser Codex (vgl. P. LAMBECII Comment. de Augustiss. Biblioth. Caes. Vindob. lib. III [1670] p. 2—15; die Ausgabe dieses Werkes von KOLLAR [1776] ist mir leider ebensowenig zugänglich gewesen, wie DIBDIN'S ‚Bibliographical Tour' T. III), der wie der Rossanensis ein ‚membranaceus purpureus aureis et argenteis litteris majusculis absque accentibus scriptus' ist, stammt gleichfalls aus dem VI. Jahrhundert. Er enthält 48 Darstellungen aus der Genesis, die LAMBECIUS in Kupferstich veröffentlicht hat. Die Darstellungen zeigen in der Composition, im Styl, in der Behandlung der Gewänder, kurz im Grossen und im Kleinen die überraschendste Verwandtschaft mit denen des Rossanensis. Auf einige der wichtigsten Uebereinstimmungen soll im Folgenden aufmerksam gemacht werden. Hingewiesen sei ausserdem auf die Miniaturen der berühmten Virgilhandschrift der Vaticana (saec. V.), auf die bildlichen Darstellungen aus dem Leben Josua's in einer Pergamenthandschrift derselben Bibliothek, welche aus dem VII. Jahrhundert (nach Vorbildern des IV.) stammen, auf den Homercodex der Ambrosiana, der vielleicht dem V. Jahrh. angehört, auf die Topographie des Cosmas (X. Jahrh., nach Vorbildern des VI.), auf die Terenzhandschrift (IX. Jahrh., nach Vorbildern des IV.) die beiden letzteren auf der Vaticana; endlich auf die ältesten mit Miniaturen versehenen Handschriften der Marciana in Venedig und der Laurentiana in Florenz. Doch kommen alle diese Handschriften mehr nur für die äussere Technik in Betracht.

[2] Hier ist vor allem auf die ravennatischen und die römischen Mosaiken zu verweisen. In Ravenna 1) die Mosaiken im katholischen Baptisterium und 2) im Mausoleum der Galla Placidia (beide aus dem V. Jahrh.); 3) im Arianischen Baptisterium, 4) in S. Apollinare Nuovo (beide aus dem Anfange des VI. Jahrh.); 5) in S. Vitale, 6) in der erzbischöflichen Kapelle und 7) in S. Apollinare in Classe (aus der 2. Hälfte des VI. Jahrh.). Von römischen Mosaiken kommen hauptsächlich in Betracht die älteren in S. Maria Magg., S. Sabina, S. Pudenziana, S. Paolo f. l. m. und S. Costanza (IV. und V. Jahrh.), weiter die in Cosma e Damiano, S. Agnese f. l. m., S. Teodoro (VII. Jahrh.). Zur Vergleichung müssen auch die späteren

des Codex Ross., welche, wie schon die Umrisszeichnungen zeigen, in einem vortrefflichen Style gemalt sind, füllen somit an ihrem Theile eine grosse Lücke in unserer Kenntniss der Kunstgeschichte aus. Auf der Schwelle des Uebergangs der antiken classischen Malerei zu der sogenannten byzantinischen stehend, verdeutlichen sie uns nicht nur den Ursprung der letzteren, sondern weisen auch über diese hinaus auf die Zeit des Wiederaufblühens der Kunst in Italien durch Giotto hin, der sich höchst wahrscheinlich auch an diesen älteren Meisterwerken gebildet hat. Zunächst einige Bemerkungen über die Anordnung der Bilder und über die Blätter 1—9, 119—121 im Allgemeinen.[1]

Die Blätter 1—4 und 7 sind gleichmässig in zwei Hälften getheilt, von denen die untere noch einmal so gross ist als die obere. Die obere Hälfte ist mit einer, resp. zwei bildlichen Darstellungen aus der Geschichte Jesu über die ganze Breite der Seite geziert, und zwar enthält fol. 1ª die Auferweckung des Lazarus, fol. 1ᵇ den Einzug in Jerusalem, fol. 2ª die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel, fol. 2ᵇ die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, fol. 3ª das letzte Mahl Jesu, rechts davon die Fusswaschung, fol. 3ᵇ die Austheilung des h. Brodes, fol. 4ª die Spendung des Kelches, fol. 4ᵇ Jesus in Gethsemane, fol. 7ª die Blindenheilung in zwei Bildern, fol. 7ᵇ die Geschichte vom barmherzigen Samariter, ebenfalls in zwei Bildern.

(VIII.—X. Jahrh.) von S. Prassede, aus dem Triclinio Leon., von S. Cecilia, S. Maria in Domn., S. Marco, S. Francesca Rom., S. Nereo ed Achilleo, S. Giovanni in Lat. herangezogen werden, sowie die jüngsten (XII. u. XIII. Jahrh.) in S. Maria in Trast., S. Clemente und S. Maria Magg. Ein sehr altes Mosaik aus dem V. Jahrh. bewahrt auch die Kirche S. Giovanni in fonte in Neapel. Selbst in den sehr jungen Mosaiken aus der normannischen Zeit zu Palermo und Monreale sind Züge der Uebereinstimmung mit den Miniaturen des VI. Jahrhunderts unverkennbar. Die Elfenbeinreliefs der Brescianer Communalbibliothek, welche die Leidensgeschichte behandeln und aus dem IV. Jahrhundert stammen sollen, haben leider nicht verglichen werden können.

[1] Die Beschreibung von Bildern, ohne dieselben zugleich facsimilirt vorzulegen, ist, wie Jeder weiss, ausserordentlich schwierig, zumal für solche, die nicht Kunsthistoriker von Fach sind. Wir bitten für diesen Theil unserer Arbeit ausdrücklich um die Nachsicht der Kenner. Die Geschichtsschreibung der Miniaturmalerei und der musivischen Kunst der ausgehenden antiken Epoche und des beginnenden Mittelalters befindet sich zur Zeit noch in den Anfängen. Wir begnügen uns daher mit einer blossen Beschreibung der Bilder und verweisen für die Mosaiken auf das grosse im Erscheinen begriffene Werk von de Rossi, Musaici Cristiani, und auf J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, 1878; für die Miniaturen und die sog. byzantinische Malerei uberhaupt auf Hopf, ‚Griechenland' (in Ersch u. Gruber's Encykl. I. Serie, Bd. 84—86), Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei. Deutsche Ausg. v. M. Jordan, I. Bd. (1869) S. 34 f., Kugler, Handbuch d. Gesch. d. Malerei. 3. Aufl. (1867) I. S. 37 f. 84 f., Woltmann, Die Gesch. der byzant. Malerei in den Miniaturen ‚Im neuen Reich', 1877, No. 46), Kondakoff, Gesch. der byzant. Kunst u. Ikonographie nach den Miniaturen der griech. Handschriften. Odessa 1876 (russ.), Woltmann, Gesch. d. Malerei, I. Bd. (1879), S. 181 f. u. s. w. Als Hülfsmittel zur Vergleichung der Katakombenbilder mit den Miniaturen des Codex Rossanensis ist Garrucci's grosses Werk ‚Storia della Arte Cristiana' (Vol. I. II. Prato 1873) zu nennen. Doch sind die Bilder dort nicht immer treu reproducirt.

Die Anordnung auf der unteren grösseren Hälfte der Seiten ist auf allen diesen Blättern dieselbe. Durch je vier weisse Striche sind auf jeder Seite in passenden Abständen von einander vier Oblonge eingezeichnet (c. 40 Millim. breit). In diese Oblonge sind Bibelsprüche in Silberschrift eingeschrieben, die das auf der oberen Hälfte der Seite befindliche Bild erläutern. Ueber den Oblongen aber stehen in Halbfigur, wie auf Ambonen, alttestamentliche Propheten[1] (s. die Abbildung auf Tafel III), deren Namen darüber geschrieben sind. An erster und dritter Stelle steht fast durchgehends David (nur fol. 4^a steht an erster Stelle Moses und fol. 4^b an dritter Jonas); die 2. Stelle nimmt auf fol. 1^a Hosea, fol. 1^b Sacharja, fol. 2^a Hosea, fol. 2^b und 3^a David, fol. 3^b Moses, fol. 4^a und 4^b David, fol. 7^a Sirach, fol. 7^b Micha ein. Die 4. Stelle hat Jesajas viermal (fol. 1^a, 2^a, 3^b, 7^a), Maleachi (1^b), Hosea (2^b), Zephanjah (3^a), Salomo (4^a), Micha (4^b), Sirach (7^b) je einmal; doch ist (fol. 1^b) die Ueberschrift ‚Malachias‘ in ‚David‘ corrigirt. Die Sprüche sind zum grössten Theile fast unlesbar geworden. Indessen z. B. auf fol. 1^b lassen sie sich noch vollständig entziffern. Der erste lautet: ευλογημενος ο ερχομενος εν ονοματι κυριου (Ps. 118, 26), der zweite: ειπατε τη θυγατρι Σιων ιδου ο βασιλευς σου ερχεται σοι πραυς ϗ επιβεβηκως επι ονον ϗ πωλον υιον υποζυγιου (Sach. 9, 9), der dritte: εκ στοματος νηπιων ϗ θηλαζοντων κατηρτισω αινον (Ps. 8, 3) und der vierte: και εσται κυριος εις βασιλεα επι πασαν την γην (Sach. 14, 9).

Fol. 5 bildet das Titelblatt zum ganzen Codex. Auf dem Recto befindet sich ein unten näher zu beschreibendes Medaillon; das Verso ist leer gelassen, ebenso das Recto auf fol. 6. Auf fol. 6^b beginnt der Brief des Eusebius an Carpianus. Eingerahmt ist derselbe durch eine c. 2 Centimeter breite goldene Leiste, auf welcher kleine Malereien ausgeführt sind. In der Mitte erblickt man oben und unten je eine zierliche rothe Blume, links und rechts davon, die Köpfe nach innen gewandt, oben ein Paar Tauben, unten ein Paar Enten. Die Mitten der Seitenleisten sind mit einer ähnlichen rothen Blume geschmückt; aber darüber und darunter erscheinen rankende Laubzweige mit rothen Blüthen. In den vier Ecken sind kleine, feingeflochtene stählerne Körbe angebracht, mit einem rothen Inhalt, der flammenartig über den Rand emporragt. Fol. 7 ist, wie oben bemerkt, den Blättern 1—4 gleichartig.

[1] Vgl. die Gestalten des Moses und Elias auf den Mosaiken in S. Apollinare in Classe und die Beschreibung derselben bei Richter, a. a. O. S. 99 f.

Ganz eigenthümlich ist fol. 8 behandelt. Die Seiten sind hier zwar auch getheilt, aber die obere Hälfte ist die grössere und mit je einer geschichtlichen Darstellung geziert. Weiter sind hier auch die unteren Flächen mit Bildern aus der Geschichte Jesu geschmückt. Fol. 8ª oben: Christus vor Pilatus; fol. 8ª unten links: Judas vor den Hohenpriestern mit dem Blutgeld, rechts: der Tod des Judas; fol. 8ᵇ oben: die Juden vor Pilatus; fol. 8ᵇ unten: Jesus und Barabbas. Die Figuren auf der oberen Hälfte des 8. Blattes sind grösser als die auf fol. 1—4 und 7. Ausser den erwähnten enthält die Handschrift nur noch eine bildliche Darstellung (fol. 121), das Titelblatt zum Evangelium Marci (s. d. Beschreibung desselben unten).

Der Codex in seiner jetzigen Gestalt umfasst mithin an Malereien 18 Bilder aus der neutestamentlichen Geschichte, 40 Prophetenbilder, zwei bemalte Titelblätter und eine künstlerisch umrahmte Seite. Ohne Zweifel sind die Blätter 1—9 nicht nur falsch gebunden, sondern es sind auch mehrere zu ihnen gehörige Blätter ausgerissen und verloren gegangen. Es fehlt unzweifelhaft, abgesehen von der zweiten Hälfte des Briefs an Carpianus und der Canonentafel des Eusebius, das Titelblatt für Matthaeus, entsprechend dem für Marcus, welches erhalten ist. Fol. 1—4 folgen richtig aufeinander; aber fol. 7 gehört vor fol. 1 und fol. 8 nach fol. 4. Dass fol. 9 verkehrt eingesetzt ist, wurde schon bemerkt. Eine ganze Reihe von Bildern müssen verloren gegangen sein; denn die Bilder auf fol. 7 beweisen, dass der Künstler mehr geben wollte als Bilder aus der Leidensgeschichte. Mit der Blindenheilung werden die Darstellungen schwerlich begonnen haben; sicherlich werden ihr andere Bilder vorangegangen sein. An die Geschichte vom barmherzigen Samariter kann sich nicht gleich die Auferweckung des Lazarus angeschlossen haben; mithin fehlt vor fol. 7 und zwischen fol. 7 und fol. 1 etwas. Ebensowenig kann das Bild ‚Christus vor Pilatus‘ unmittelbar dem Bilde ‚Christus auf Gethsemane‘ gefolgt sein; also ist auch hier zwischen fol. 4 und fol. 8 eine Lücke anzunehmen. Endlich werden die Darstellungen keinesfalls mit dem Bilde ‚Jesus und Barabbas‘ geschlossen haben. Mindestens vier Blätter mit geschichtlichen Darstellungen also, wahrscheinlich aber noch mehr, sind verloren gegangen. Die Handschrift ist allem Anscheine nach mit einem vollständigen Bildercyclus aus der Geschichte Jesu geschmückt gewesen. So bietet ja auch die Wiener Genesis in 48 Darstellungen von dem Sündenfall an bis zum Tode Josephs eine vollständige Geschichte in Bildern. Man wird aber auch an die etwa gleichzeitigen musivischen

Darstellungen in S. Apollinare Nuovo (Ravenna) erinnern dürfen, wo in je 13 Bildern die Wunderthaten und die Leidensgeschichte Jesu geschildert wird.[1] Nach der Darstellung ‚Jesus vor Pilatus' folgen dort noch vier Bilder. Die Kreuzigung fehlt. Es ist möglich, dass auch unser Künstler noch Bedenken getragen hat, dieselbe darzustellen. Indessen ist andererseits darauf hinzuweisen, dass eine Darstellung der Kreuzigung in Elfenbein, welche jetzt im Besitze des Brittischen Museums sich befindet und von KRAUS kürzlich in Holzschnitt reproducirt worden ist,[2] von Kundigen auf das V. Jahrhundert angesetzt wird, während die älteste datirte Abbildung der Kreuzigung in der im J. 536 geschriebenen syrischen Evangelienhandschrift des Rabulas in Florenz vorliegt. Mithin ist es nicht unmöglich, dass auch der Cod. Ross. eine Darstellung derselben enthalten hat; jedenfalls aber hat der Künstler die Ausgänge des Lebens Jesu weiter verfolgt als bis Matth. 27, 15 ff.

Sollte Jemand die Frage aufwerfen, ob die Darstellungen wirklich aus so alter Zeit stammen; ob sie nicht etwa später dem Codex angehängt sein könnten? so ist darauf zu erwiedern, dass die stärksten, ja alle Indicien dagegen sprechen. Die Schrift, in der die Sprüche auf fol. 1—4 und fol. 7 geschrieben sind, ist mit der des Codex selbst jedenfalls gleichzeitig (s. o. S. XIV); das Pergament ist genau das gleiche, wie namentlich an fol. 121 erkannt wird u. s. w.[3] Vor allem aber: die Bilder selbst bezeugen besser als alles Andere ihr hohes Alter. Wären sie uns abgetrennt vom Codex allein überliefert, so würde eine eingehende kunsthistorische Prüfung derselben unter Vergleichung der übrigen uns erhaltenen Miniaturen und der ältesten Mosaiken nothwendig zu dem sicheren Schlusse gelangen, dass diese Bilder dem Ausgang des V. oder dem VI. Jahrhundert angehören. Namentlich die Vergleichung mit den Darstellungen in der Wiener Genesis ist entscheidend. Unabhängig von einander führt die paläographische und die kunsthistorische Untersuchung der Handschrift zu dem gleichen Ergebniss, wenn auch diese das Ende des V. Jahrhunderts als Zeit der Herstellung nicht ausschliesst.

[1] Schon Prudentius und Paulinus von Nola kennen Bildercyclen, s. BROCKHAUS, Prudentius (1872) S. 252 f. 267 f. 274 f. 293 f.

[2] KRAUS, Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie (1879), S. 26. 54.

[3] Dass die Illustrationen nicht mit in die Quinternenzählung eingeschlossen sind (s. o. S. X), beweist natürlich nichts. Es liegt in der Natur der Sache, dass der Schreiber die Pergamentlagen von dort an zählte, wo er seine Arbeit begann, d. h. vom Anfang des Ev. Matthaei, ohne Rücksicht auf etwaige Beigaben, deren Ausführung aller Wahrscheinlichkeit nach nicht einmal ihm selbst oblag.

VI

Die 40 Prophetengestalten. Die je vier Prophetengestalten auf fol. 1—4 und 7 sind in Grösse, Haltung und Ausdruck völlig gleichartig gezeichnet und gemalt. Wie auf Rednerbühnen oder auf Ambonen stehend, sind sie als Verkündiger einer frohen Botschaft aufgefasst. Der Ausdruck eindringlicher Rede ist ausgezeichnet getroffen, sowohl in der Stellung als in den Gesichtszügen und in der Bewegung. Die Gesichter sind sämmtlich zu Dreiviertel en face genommen. Die Körper sind theilweise stärker seitwärts gewandt und zwar so, dass die beiden auf der linken Hälfte des Bildes Stehenden nach rechts, die auf der rechten Seite nach links ausschauen. Somit haben sie Alle den gleichen Augenpunkt in der Mitte der Bildfläche, und diese geschickte Anordnung schliesst sie zu einer Einheit zusammen. Sehr glücklich ist der Eindruck einer blossen Reihe vermieden. Alle vier stützen die linke Hand auf die Bühne und erheben die rechte in Haupteshöhe. Die beiden links erheben dabei den 1., 2. und 3. Finger, der 4. und 5. sind niedergelassen, die beiden rechts dagegen haben den 2., 3. und 5. erhoben. David, der 22 (23) mal vorkommt und immer gleich gemalt ist, trägt ein weisses, hellblau schattirtes Untergewand mit Aermeln, durch dunkelblaue Streifen verziert und am Halse gestickt, darüber einen purpurblauen Ueberwurf; die übrigen haben dasselbe Untergewand, aber ohne Stickerei, und einen weissen Ueberwurf. Die Behandlung der Gewänder ist eine ebenso natürliche und mannigfache wie geschmackvolle; nur der schwere Purpurmantel Davids ist absichtlich wenig

figurirt. Der Eindruck, als ob man es mit bekleideten Statuen zu thun habe, den die Malereien vom VII.—IX. Jahrhundert fast durchgehends hervorrufen und der dort lediglich durch eine manirirte Behandlung der Gewandzipfel künstlich verdeckt werden soll, kommt hier durchaus nicht auf. Das Gesagte gilt auch für die historischen Bilder, auf denen durchgehends ebenfalls die Behandlung der Gewänder geschickt und natürlich ist.

Die Häupter sämmtlicher Propheten sind von einem grossen goldenen Heiligenschein umgeben, der nach unten bis zum Anfang des Rumpfes reicht und mit einem kräftigen schwarzen Strich umzogen ist. David trägt stets eine Krone, die durch drei Striche in Form eines Oblongs angedeutet ist. Die Krone ist mit drei Edelsteinen besetzt, von denen der mittlere roth ist, während die beiden anderen ihre Farbe eingebüsst haben. Ausserdem hat David überall und ebenso Salomo auf dem einzigen Bilde, auf welchem er vorkommt, neben sich eine goldene Harfe stehen, die über die Linie des mit Schriftworten beschriebenen Oblongs emporragt. David ist als kräftiger Mann aufgefasst, dunkelblond gelockt, mit kastanienbraunem kurzem Vollbart. Salomo (fol. 4^a) ist einfach Copie Davids. Merkwürdig ist, dass der Maler für die übrigen 10 Propheten (Jesajas, Josua, Jona, Micha, Nahum, Zephanjah, Sachariah, Maleachi, Moses, Sirach) nur 4 resp. 3 verschiedene Typen in Anwendung gebracht hat, nämlich einen bartlosen jugendlichen (vielleicht aber sind hier zwei ziemlich ähnliche zu unterscheiden), einen grauweissen (graues kurz geschorenes, etwas gelocktes Haupthaar und ein grauweisser Vollbart) und einen kastanienbraunen (Typus des vollkräftigen Mannes, dem Typus des David ähnlich). Noch auffallender ist, dass die Typen bei derselben Person wechseln. Jesajas, der viermal vorkommt, ist zweimal in dem Typus des kräftigen Mannes, zweimal in dem des Greises gemalt. Hosea erscheint zweimal als Greis, einmal als bartloser Jüngling. Ebenso sind die beiden Darstellungen des Moses und Sirach nicht identisch. Man kann dies schwerlich anders erklären, als durch die Annahme, dass die Bilder früher gemalt sind als die Sprüche eingezeichnet wurden. Der Maler hat nach einer bestimmten Anweisung die Figuren fertig gestellt; der bibelkundige Schreiber aber sah sich genöthigt, dieser Anweisung nicht überall Folge zu geben. Einmal ist auch corrigirt worden (s. oben S. XXIV), indem fol. 1^b über ΜΑΛΑΧΙΑϹ der Name ΔΑ̅Δ gesetzt ist, weil der betreffende Spruch den Psalmen entnommen zu sein schien. Er stammt aber aus dem Propheten Sachariah. Ob auch sonst noch

falsche Prophetennamen über die Sprüche gesetzt sind, lässt sich nicht ermitteln, da eben nicht alle Sprüche mehr zu lesen sind. Endlich ist zu bemerken — und dies gilt auch für die historischen Bilder — dass die Fleischtöne sehr kräftig behandelt und namentlich die Schatten sorgsam, fast zu sorgsam, abgetönt sind, jedoch nicht manirirt. Dasselbe gilt für die Gewandschatten. Die farbige Modellirung der Köpfe sticht auf das Vortheilhafteste ab gegen die traurigen Probestücke der Porträtkunst, welche die Maler seit dem Ende des VI. Jahrhunderts geliefert haben.

VII

Die 18 historischen Bilder. Was neben der grossen Sorgfalt im Einzelnen, namentlich der ausgezeichneten Behandlung der Gewänder,[1] diese Bilder vor allem werthvoll macht, ist ihre vortreffliche Composition. In dieser Hinsicht möchte ihnen aus der Zeit vom IV.—VII. Jahrhundert nichts an die Seite zu setzen sein; sie lassen die ältesten Mosaiken von S. Maria Maggiore und die musivischen Darstellungen aus der Geschichte Jesu in S. Apollinare Nuovo in Ravenna weit hinter sich; aber auch die Miniaturen in der Wiener Genesis sind hier übertroffen. Jene Bilder sind zwar mit sehr lebhafter und im Einzelnen überraschend glücklicher Phantasie entworfen; sie sind aber nicht selten zerfahren und unruhig und entbehren einer einfachen und durchsichtigen Anordnung. Hier dagegen hat der Künstler augenscheinlich bei der Disposition des Einzelnen stets das Streben gehabt, einen einheitlichen Gesammteindruck zu erzielen, und es ist ihm dies auch fast durchgehends auf das Trefflichste gelungen, ohne dass er je irgendwo ein Unvermögen zur Composition durch die symmetrische Anordnung der Figuren zu verdecken gebraucht hätte. Man muss es dabei besonders bewundern, wie sicher und geschmackvoll er die gegebenen Raumverhältnisse benutzt hat. Wo z. B. eine Darstellung eine gedrängte Anordnung der Figuren verlangte, wie die des

[1] Die Costümkunde erfährt durch den Cod. Ross. keine directe Bereicherung; denn alle Gewänder und Kleidungsstücke, die im Ross. vorkommen, finden sich bis auf das kleinste Detail so schon in den Darstellungen der Wiener Genesishandschrift. Vgl. Weiss, Costümkunde, 2. Band (1864), S. 46—136.

Abendmahles (fol. 3^a), da hat er sich nicht zu dem aussichtslosen Versuch verleiten lassen, das ganze Oblong auszufüllen, sondern hat den Raum getheilt, um sich eine mehr quadratische Fläche zu schaffen (vgl. auch fol. 7^a die Blindenheilung). So erklärt es sich auch, warum er fol. 8^a neben die Darstellung des Judas, der das Blutgeld zurückgeben will, rechts noch den Tod des Judas angebracht hat; denn da auf jenem Bilde nur drei Figuren zu zeichnen waren, so galt es, ein Drittel der Fläche für eine kleinere Darstellung zu benutzen.

Dass durchweg gute antike Vorlagen den Künstler geleitet haben, zeigt die Zeichnung, man darf sagen jeder einzelnen Figur. Es sind noch nicht, wie bei den Späteren, lediglich die antiken Skulpturwerke, die nachwirkten, wenn auch nicht zu verkennen ist, dass für manche Darstellungen Sarkophagreliefs die Art der Ausführung mit bestimmt haben. Aber die Gestalten erscheinen hier wirklich nach dem Leben gemalt, nicht nach der Statue gezeichnet. Ueberaus lebhaft ist alles aufgefasst und wiedergegeben in Geberde, Haltung, Gang, Gesichtszügen; aber nirgends springt die einzelne Figur aus dem Bilde heraus, und selbst der Christus, obgleich er in jedem Bilde leuchtend hervortritt, ist nicht über Gebühr bevorzugt. Man vergleiche nur beispielshalber die Darstellung der Scene ‚Christus vor Pilatus' im Codex Rossanensis mit der ähnlichen in S. Apollinare Nuovo (s. die Abbildung bei Richter, a. a. O. S. 58). Hier hat es der Künstler nicht über sich gewinnen können, den Pilatus zum Mittelpunkt des Bildes zu machen. Dasselbe zerfällt darum in zwei Hälften; auf der einen (links) ist Christus, auf der anderen Pilatus der Mittelpunkt. Christus ist zudem um einen Kopf grösser als alle übrigen Figuren. Wie ganz anders im Codex Rossanensis. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet hier Pilatus auf dem richterlichen Stuhl. Alles gruppirt sich um diesen. Christus steht links zur Seite und ist auch nicht — der Künstler hat sich dies auf keinem Bilde erlaubt — grösser als die übrigen gezeichnet, und doch erhält jeder Beschauer sofort den Eindruck, dass Christus der wahre, geistige Mittelpunkt der ganzen Scene ist. Räumlich ist alles um Pilatus geordnet; aber die Blicke des Pilatus, des einen anklagenden Priesters, der ganzen Soldatengruppe rechts sind auf Christus gerichtet. Nur der zweite Priester wendet sich mit leidenschaftlich anklagender Geberde an Pilatus. So ist mit feinem Sinn zweien berechtigten Anforderungen an die Composition des Bildes Genüge geschehen, beide sind in trefflichster Harmonie mit einander verbunden. Richter macht (a. a. O. S. 51) die

treffende Bemerkung, dass in den Darstellungen der Wunderthaten Christi auf den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo der Künstler den Christus so behandelt habe, dass er eigentlich nie recht bei der Sache zu sein scheine. Von dem, was seine Hände ausdrücken und thun, wendet sich regelmässig der Kopf ab. Der Christus dort sieht immer aus dem Bilde heraus; denn das Auge des Beschauers soll und muss von seinem Blicke getroffen werden. Dieser Christus will eben als der Wunderthuende von dem Betrachter auch erkannt und angebetet werden. Von diesem Fehler, der in der späteren Malerei noch mehr gesteigert worden ist, sind die Miniaturen des Codex Rossanensis noch frei. Der Christus, wie er steht, geht und handelt, gehört ganz und gar dem Bilde an. Desshalb braucht er auch nicht, wie jener in S. Apollinare Nuovo, einen Engel als ständigen Begleiter. Wenn es dem Künstler trotzdem gelungen ist, ihn dem Beschauer näher zu rücken als die übrigen Personen, so hat er dazu keine unerlaubten Mittel angewendet. In jeder Beziehung hat er es verstanden, den Ansprüchen, welche die religiöse Erbauung stellt, zu genügen, ohne die Grenzen zu überschreiten, welche dem Historienmaler gezogen sind. Diese hat er auch darin respectirt, dass er niemals durch Symbole hat wirken wollen. Seine Bilder sind einer besonderen Erklärung nicht bedürftig; sie sind unmittelbar verständlich. Der Künstler hat lediglich historische Darstellungen gegeben, indem er sich mit wenigen Ausnahmen gewissenhaft durch den biblischen Text allein leiten liess;[1] nirgends hat er dogmatischen Zeitinteressen Ausdruck verstattet, oder doch nur in den bescheidendsten Grenzen. Auch hierin unterscheidet er sich von den Künstlern, welche zur Zeit Justinian's die Kirchen Ravenna's ausgeschmückt haben. Die religiöse Empfindung, mit welcher er seine Gestalten inspirirt hat, lässt die Innigkeit vermissen, welche wir auf den Bildern zur Leidensgeschichte seit Giotto's Zeiten bewundern. ‚Alle erscheinen in ihrem physiognomischen Ausdruck, in Haltung und Bewegung vielmehr als Männer energischer Ueberzeugung, dabei einer frischen, fast derben Begeisterung, welche viel zu unmittelbar ist, um der modernen Empfindung immer begreiflich zu erscheinen, entbehren aber durchaus jener inneren Sammlung contemplativer Naturen, welche Giotto's Apostel mit den Propheten Michelangelo's und den Heiligen Rafael's gemein haben. Was jenen

[1] Die Bilder aus der Geschichte Jesu in S. Apollinare N. können nicht als textgetreue Illustrationen gelten, s. Richter, a. a. O. S. 50.

an Feinheit der Empfindung entschieden abgeht, ersetzen sie indessen durch eine vom Künstler vielleicht nicht beabsichtigte Unbefangenheit, welche uns naiv erscheint und wesentlich dazu beiträgt, der gravitätischen Würde und dem ausserordentlichen Ernst ihrer Erscheinung eine liebenswürdige und gewinnende Wirkung zu verleihen.' Diese Worte RICHTER's über die Apostel im katholischen Baptisterium und im Mausoleum der Galla, sowie über die predigenden Heiligen in S. Apollinare in Classe bei Ravenna (a. a. O. S. 115) gelten auch für die Gestalten in den Bildern des Codex Rossanensis. Aber sie gelten doch nur zum Theil. Ein Ausdruck inniger Frömmigkeit ist in einzelnen Gestalten ausgeprägt, der in hohem Grade frappirt und geradezu an die Bilder aus dem XIV. Jahrhundert erinnert. Wir werden eben lernen müssen, dass die Künstler im XIV. Jahrhundert Vorbilder gehabt haben, an die sie sich viel enger anschliessen konnten und angeschlossen haben, als man bisher voraussetzte. Der durchgehende Typus der Frömmigkeit auf den Bildern des Codex Rossanensis entspricht übrigens doch der altkatholischen Empfindungsart. Die Kunst hat hier dieser Eigenart einen ebenso energischen wie treuen Ausdruck verliehen. Noch ist nirgendwo eine Spur jener asketischen Frömmigkeit zu finden, welche die Gesichter der Apostel und Heiligen zu fleischlosen Masken entstellt, und die seit dem VII. und VIII. Jahrhundert auch in der Kunst allein geschätzt wurde.

Einen Hintergrund für seine Scenen sowie landschaftliche Ausstattung hat der Maler in der Regel nicht für nöthig erachtet. Die Gestalten sind einfach auf das rothe Pergament gemalt, aber mit so leuchtenden Farben, dass sie sich trefflich abheben. Ein paar Striche deuten gewöhnlich den Erdboden an. Bei den Darstellungen auf fol. 2^b und 4^b hat er den Versuch gemacht, das Paradies dort und den Garten von Gethsemane hier vorzuführen. Beides ist wenig anmuthig ausgefallen. Die Ansätze zur Landschaftsmalerei, die sich sonst finden, sind nicht minder verunglückt.[1]

1. Die Auferweckung des Lazarus (fol. 1^a; s. Taf. IV). Den Mittelpunkt des Bildes, welches über die ganze Breite des oberen Drittels der Seite gemalt ist, bildet die Gestalt Christi. Da der Christustypus auf allen Darstellungen der gleiche ist; so gilt die folgende Beschreibung auch für alle übrigen; nur die Haltung und Geberde

1 Hier unterscheidet sich der Maler der Wiener Genesis sehr zu seinem Vortheil von dem des Cod. Ross. Die Landschaft ist dort ungleich geschickter entworfen und mit vieler Sorgfalt ausgeführt.

wechselt. Christus trägt eine purpurblaue Tunica mit Aermeln, die in schönen Falten herabfällt, darüber einen schweren goldenen Mantel, der die rechte Schulter freilässt, aber über ihr durch eine breite goldene Spange festgehalten ist. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Er erscheint als ein vollkräftiger Mann von dreissig Jahren. Das reiche dunkelblonde Haar wallt, aber nicht ungeordnet, über den Nacken. Der blonde Vollbart ist über dem Kinn nicht gespalten oder doch kaum bemerkbar. Das Gesicht ist oval, die Stirne noch nicht zu schmal, die Nase wenig gebogen. Die Augen blicken stets sehr ernst, aber doch milde; von jener Manier der sogenannten byzantinischen Maler, durch eine übertriebene Entfernung des unteren Lides von der Iris und durch eine unnatürliche Wölbung des oberen den Ausdruck des Majestätischen und Schrecklichen hervorzubringen, findet sich noch keine Spur. Das Haupt umgiebt ein grosser, goldener, von einer schwarzen Leiste umzogener Nimbus, in welchem sich ein griechisches Kreuz befindet. Durch jenen Nimbus und den goldenen Mantel hebt sich der Christus überall sehr wirksam von den ihn umgebenden Gestalten ab. Der Maler hat die Goldfarbe sonst sehr spärlich, den Nimbus nur noch einmal, bei dem Engel (fol. 7^b), angewendet; die Apostel haben ihn nicht, was bemerkenswerth ist.[1]

Der Christus auf unserem Bilde ist in schreitender Bewegung dargestellt, von der linken Seite her nach dem Grabe des Lazarus zu, welches rechts das Bild schliesst. Der Maler scheint ihn in dem Momente aufgefasst zu haben, in welchem er das Wort der Auferweckung an den Todten bereits gerichtet hat, Lazarus aus dem Grabe tritt und Christus ihm entgegengeht. Im Schreiten wird er aufgehalten. Zwei weibliche Gestalten — Maria und Martha — haben sich adorirend vor ihm zur Erde niedergeworfen, auf die Kniee und Arme sich stützend. Beide sind nonnenhaft in lange Gewänder gehüllt, welche auch das Haupt bedecken. Die Farbe des einen ist dunkelbraun, des anderen grünlich. Nur eine schmale Linie der ziegelrothen Schuhe ist sichtbar.[2] Christus blickt milde auf sie nieder. Die rechte Hand mit dem 1. 2. und

[1] Der Christustypus im Cod. Ross. ist der conventionelle des V. und VI. Jahrhunderts, der sich auf fast allen Mosaiken aus dieser Zeit findet; auch die Prachtgewandung ist bereits stereotyp, wenn gleich in der Wahl der Farben noch eine gewisse Freiheit herrscht. Der gleiche Nimbus mit dem griechischen Kreuz findet sich auf den Darstellungen aus der Leidensgeschichte in der Kirche S. Apollinare Nuovo zu Ravenna. Beachtenswerth aber ist der ganz andersartige jugendliche Christustypus in den Darstellungen der Wunderthaten Jesu in derselben Kirche (s. RICHTER, a. a. O. S. 48 f.). S. V. SCHULTZE, Archäol. Studien (1880) S. 149.

[2] Vgl. das Bild ‚Christus und die Sünderin' in S. Apollinare Nuovo (RICHTER, a. a. O. S. 46 f.). Hier wie dort sind die Hände der Adorirenden verhüllt.

3. Finger ist erhoben.[1] Hinten auf dem Bilde, über den beiden Frauen, steht ein Jüngling in hellblauem Untergewand und violettem Oberkleid. Er wendet sich mit dem Ausdruck lebhaftester Frage an Jesus. Die Gruppe neben ihm blickt erstaunt auf das Grab. Besonders gelungen ist der Kopf unmittelbar neben dem Jüngling, der mit einer weissen nubischen Kapuze bekleidet ist. Weiter rechts von Maria stehen zwei Leidtragende, wahrscheinlich Diener des Hauses. Der vordere, in braunem Hemd, beugt sich weinend herab; der hintere, in blauem Hemd, schaut rückwärts und gewahrt mit Entsetzen den Lazarus. Jener trägt halbhohe, dunkelbraune Schnürstiefel mit blauen Bändern. Ganz rechts in der Grabeshöhle — sie ist nicht mehr ein tempelartiges Gebäude, wie auf den Darstellungen des III. Jahrhunderts, den Sarkophagen des IV. und V. Jahrhunderts und noch auf dem Bilde in S. Apollinare Nuovo (Richter, a. a. O. S. 46) — steht Lazarus in weisse Tücher mumienartig gewickelt (die Schatten sind auch hier so stark gemalt, dass die Tücher ganz bläulich aussehen). Es ist die conventionelle Auffassung. Neben ihm, ihn gleichsam haltend und auf ihn weisend, steht ein Jüngling in rothem Hemde. Dieses sowie die Kleidung sonst und die Haltung (auch er trägt halbhohe, sehr fein gemalte, violette Schnürstiefel) charakterisiren ihn ebenfalls als einen Diener. Seine Bedeutung ist nicht ganz verständlich; auch hat das Bild gerade hier wie überhaupt auf der rechten Hälfte gelitten, was aus der Umrisszeichnung ersichtlich. Links, hinter Christus, schreitet ein Jünger in weissem, bläulich stark schattirtem Gewand, die Füsse in Sandalen.[2] Hinter ihm eine Gruppe Juden, deren Köpfe sehr bemerkenswerth sind.

2. Der Einzug in Jerusalem (fol. 1^b; s. Taf. V). In Bezug auf Lebhaftigkeit und Anmuth gehört diese Darstellung zu den besten der ganzen Sammlung. Aber auch eine unmittelbare und warme Empfindung ist hier in den Kindergestalten zum

[1] Von den bisher bekannt gewordenen zahlreichen Darstellungen der Auferweckung des Lazarus auf Katakombenbildern und Sarkophagen des IV. und V. Jahrhunderts (auf 55 Sarkophagen 16 mal: Kraus, Roma Sotterr. 2. Aufl. S. 284; 321; bes. 367) weicht der Künstler so stark ab, dass sie nicht seine Vorbilder gewesen sein können; indessen haben sich einige Motive von dorther doch erhalten. Zu verweisen ist hier auf die Gestalt des Lazarus selbst und auf die beiden am Boden liegenden Frauen, vgl. zu den letzteren die Darstellungen auf fünf Sarkophagen im Lateran (Photographien-Catalog von Pompeo Molins Nr. 2902, 2910, 2914, 2923, 2925).

[2] Wie Christus immer gleich gekleidet erscheint, so tragen auch die Junger stets weisse Gewänder und Sandalen. In dieser Tracht erscheinen — diese aber stets — nur noch die Hohenpriester, dazu die klugen Jungfrauen. Auch in der Wiener Genesis sind die Sandalen den heiligen Männern vorbehalten. An Fussbekleidungen kommen sonst noch vor, ebenfalls mit der Wiener Genesis übereinstimmend — 1) hohe, bis ans Knie reichende schwarze Stiefel mit einer rothen Kante besetzt, 2) halbhohe Schnürstiefel von verschiedener Farbe, 3) ziegelrothe Schuhe. Der Kerkerknecht fol. 8^b unten ist barfuss.

Ausdruck gebracht, welche überrascht. Das ganze Bild athmet wirklich Heiterkeit und Festfreude. Nur der Christus hat einen ebenso ernsten Ausdruck wie sonst. Die rechte Hand ist erhoben, die linke hält eine Buchrolle.[1] Die beiden hinter ihm schreitenden Jünger, ein älterer und ein jugendlicher, sind in lebhaftester Rede über den wunderbaren Vorgang begriffen. Neben ihnen erhebt sich ein Baum. Auf demselben ist ein Knabe — nur der mit einem rothen Hemde bekleidete Oberkörper ist sichtbar — beschäftigt, Zweige abzubrechen, die er einem zweiten (in blauem Hemde), der sich am Stamme des Baumes in vortrefflich gezeichneter Haltung hinaufschwingt, herabreicht. Zwei Jünglinge in bunten Hemden, mit hohen schwarzen Stiefeln, breiten vor dem reitenden Christus Gewänder aus. Hinter ihnen steht eine feierliche Gruppe mit Palmenzweigen. Links von ihnen gewahrt man in steilem prächtigem Aufbau, mit einer hohen Mauer umgeben, überragt von einer blau gedeckten Kuppel, die Stadt Jerusalem. Aus dem Stadtthor eilen in anmuthiger Bewegung drei kleine Knaben in weissen Hemden mit kleinen Palmenzweigen. Aber auch aus den Fenstern der Häuser blicken kleine Kinderköpfe und strecken sich Hände hervor mit Zweigen. Die Bewegung unter den Kindern ist unübertrefflich wiedergegeben.[2]

3. Die Tempelreinigung (fol. 2ª; s. Taf. VI). Ueber die linke Hälfte des Bildes zieht sich das Gebäude. Dasselbe ist wie ein griechischer Tempel aufgefasst.[3] Besonders beachtenswerth sind die schönen Säulen, namentlich die corinthische. Sie

[1] Es braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, dass die Buchrolle in der Linken Christi auf den Darstellungen vom V. Jahrhundert ab fast stereotyp geworden ist. S. Richter, a. a. O. passim.

[2] Auf den Sarkophagreliefs des lateranensischen Museums kommt der Einzug in Jerusalem sechsmal vor (s. Catalog Nr. 2906, 2911, 2915, 2921, 2926, 2933). Die Auffassung der Scene dort darf, was die Composition anlangt, als das Vorbild für das Bild im Cod. Ross. gelten. Nicht nur findet sich dort bereits der Knabe auf dem Baum (der fälschlich von Einigen für Zacchäus gehalten worden ist), sondern auch der eine, resp. die zwei (2906) hinter dem Herrn schreitenden Junger, weiter die Kleider Ausbreitenden etc. Namentlich die Darstellung Nr. 2906 ist mit der unsrigen hier sehr verwandt. Auch die Buchrolle in der Hand Christi fehlt auf einer der Darstellungen nicht. Dagegen hat der Maler das kleine Eselsfullen, welches auf den Reliefs fast stereotyp gewesen zu sein scheint, jedoch mehr einem Hunde gleicht, mit Bedacht weggelassen. Was die Zeichnung der Stadt Jerusalem anlangt, so ist auf die Abbildung von Städten auf den Mosaiken, z. B. auf dem Processionsbilde in S. Apollinare Nuovo und sonst (z. B. S. Pudentiana in Rom) zu verweisen. Indessen sind diese doch wesentlich anders gezeichnet; frappant aber stimmen wiederum die Abbildungen von Städten in der Wiener Genesis, s. tab. 9 (bis); 12; 13; 16; 25; 26 bei Lambecius. Zu den aus den Fenstern der Stadt schauenden Kindern vgl. Wiener Genesis tab. 16. Die kleinen kugèlartigen Verzierungen betreffend, mit denen die Hemden der Kinder geschmückt sind (sie finden sich auch auf den Gewändern einiger Erwachsener in den folgenden Darstellungen), so ist auf die Mosaiken und wiederum auf die Wiener Genesis (z. B. tab. 9; 16; und sehr oft bei Frauen und Kindern) zu verweisen.

[3] Vgl. die Abbildungen ganz ähnlicher Gebäude in der Wiener Genesis.

sind auffallender Weise von verschiedener Stylart. Hatte der Maler bereits solche christliche Kirchen vor Augen, die durch Plünderung griechischer Tempel bereichert waren und in welchen, wie noch jetzt viele alte Kirchen Italiens lehren, Säulen von verschiedenem Styl neben einander standen? Der mit einem schrägen Dach bedeckte Raum des Tempels ganz links soll das Allerheiligste vorstellen, wie der rothe Halbvorhang vor demselben andeutet.[1] Nicht der Moment der Austreibung ist vom Maler zur Darstellung gewählt — dies durfte er nicht wagen. Christus ist vielmehr vorgestellt, wie er unmittelbar nach der Austreibung mit den Hohenpriestern im Vorhof des Tempels ruhig verhandelt und sie würdevoll bedroht: Dass wir diese in den beiden Gestalten links zu erkennen haben, lehrt die Darstellung auf fol. 8[a] unten. Die Gruppe der Ausgetriebenen ist sehr lebendig, ja fast humoristisch aufgefasst; nur die Verkürzung der Gestalt, die sich über die Wechselbank beugt, scheint misslungen. Die Thiere, einschliesslich des höckerigen Rindes, sind ganz ebenso gezeichnet wie die in der Wiener Genesis.[2] Eine ältere Darstellung der Tempelreinigung ist mir nicht bekannt geworden.

4. Die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen (fol. 2[b]; s. Taf. VII). Das Bild ist durch die Thür des Paradieses in zwei ungleiche Hälften getheilt.[3] Rechts hat der Künstler dieses zu zeichnen versucht, einen Garten, reich besetzt mit Fruchtbäumen. An einem Hügel entspringt in vier Armen der blaue Paradiesesstrom.[4] Die fünf klugen Jungfrauen erscheinen nonnenhaft verhüllt und ganz in Weiss gekleidet;[5] es sind Gestalten voll Würde und Anmuth. Alle tragen sie hochbrennende Fackeln und blaue Glasgefässe, die mit goldgelbem Oel fast ganz gefüllt sind. Die thörichten

[1] Vgl. Wiener Genesis tab. 7: den Palasttempel des Melchisedek mit dem Vorhang, und das Mosaik ‚der Pharisäer und der Zöllner' in S. Apollinare N. (Richter, S. 45 f.).

[2] Vgl. tab. 4; 7; 17—22 und sonst.

[3] Vgl. die ähnliche Zeichnung von Thüren in der Wiener Genesis, z. B. tab. 8; 37.

[4] Dieser ist ganz schematisch gezeichnet. Bekanntlich kommen die vier Paradiesesströme verhältnissmässig früh auf Katakombenfresken vor; auch auf den römischen Mosaiken des VI.—X. Jahrhunderts sind sie häufig. Gewöhnlich entspringen sie aus dem Hügel, im Mittelpunkt des Bildes, auf welchem Christus steht (s. Kraus, a. a. O. S. 293 und vgl. das Mosaik in S. Vitale in Ravenna aus dem Ende des VI. Jahrh.: Richter, a. a. O. S. 91). Auffallender Weise fehlen sie in den Abbildungen des Paradieses in der Wiener Genesis (tab. 1 und 2); dieses ist dort übrigens sonst ganz ähnlich gezeichnet wie im Cod. Ross.

[5] Weiss ist die Farbe heiliger Personen; auch die nonnenhafte Verhüllung des Haares charakterisirt sie als solche, vgl. die ganz ähnliche Abbildung der Marien am Grabe auf einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo (Richter, a. a. O. S. 59). Dieselbe nonnenhafte Verhüllung findet sich auch auf den Bildern ‚Das Scherflein der Wittwe' und ‚Christus und die Sünderin' in S. Apollinare N., sowie bei den heiligen Frauen in der Wiener Genesis.

Jungfrauen links vor der Thür sind in bunte Gewänder gehüllt und ermangeln in Haltung und Gesichtszügen der edlen Würde. Drei haben kaum noch glimmende Fackeln in den Händen; die eine hat ihre Fackel gar zu Boden geworfen. Ihre Glasgefässe sind leer. Die Gestalt der vordersten, Einlass bittenden an der Thür, welche Christus zurückweisen muss, ist überaus naturwahr aufgefasst. Der Gegensatz zwischen den beiden Gruppen ist charakteristisch wiedergegeben.[1] Illustrationen dieser Parabel finden sich bereits früher auf mehreren Katakombenfresken;[2] dagegen nicht, soviel bekannt, auf Sarkophagreliefs.

5. und 6. Das letzte Mahl und die Fusswaschung (fol. 3^a; s. Taf. VIII). Um die Tafel zieht sich ein bläulich weisses hohes Polster, welches mit dunkelblauen Streifen und rothen Punkten verziert ist.[3] Auf dem halbmondförmigen Tische (Sigma) steht eine grosse goldene Schüssel mit goldenem Fuss; links und rechts von ihr zwei grosse Brode. Die Tafel scheint ausserdem mit weissen Fischen ganz bedeckt(?).[4] Die Jünger lagern um dieselbe im Halbkreis Kopf an Kopf gedrängt. Nur drei von ihnen sind als Greise aufgefasst, und zwar Petrus, Johannes, Jacobus. Dem Herrn gegenüber liegt Petrus — der Gesichtstypus ist der conventionelle —, an der Seite Johannes, der zweite nach diesem ist Jacobus.[5] Der bartlose Judas taucht eben in die Schüssel.[6] Petrus blickt halb unwillig, halb fragend zu Christus hinüber. Es ist ein Bild voll Leben und Bewegung. Die Polster liegen wie auf einer hohen Bühne; diese ist ganz und gar mit Goldfarbe gemalt, die sich herrlich von dem rothen Purpurpergament abhebt. Das Bild

1 Nur die Fussbekleidung — ziegelrothe Schuhe — ist bei allen zehn die gleiche.

2 S. KRAUS, a. a. O. S. 272. Eine Abbildung erinnere ich mich in der Katakombe S. Agnese f. l. m. gesehen zu haben. Manchesmal sieht man die fünf klugen Jungfrauen allein. In der Katakombe S. Ciriaca ist vor kurzem ein Gemälde mit den thörichten Jungfrauen entdeckt worden, wahrscheinlich dem V. Jahrh. angehörend. Regelmässig tragen auch auf diesen Gemälden die Klugen statt der Lampen Fackeln; ‚so war es römische Sitte und darum dem Künstler geläufiger'.

3 Genau ebenso scheint das Polster im Hause des Konigs Pharao (Wiener Genesis tab. 34) gezeichnet und gemalt zu sein. Ueber die Gastmahls-Darstellungen der altchristlichen Kunst s. DE ROSSI, Bull. 1865 p. 45 sq. Spicil. Sol. III p. 568. SCHULTZE, a. a. O. S. 50 f.

4 Diese Symbolik ist hinreichend bekannt und besprochen; vgl. KRAUS, a. a. O. S. 239 f. BECKER, D. Darstell. J. Chr. unter d. Bilde d. Fisches 1866. SCHULTZE, a. a. O. S. 40 f. Ein Kelch fehlt auf dem Tische.

5 Die Junger sind sicher zu bezeichnen nach dem Bilde von der Fusswaschung und nach dem Titelblatt, auf welchem die Brustbilder der vier Evangelisten sich finden (fol. 5^a); vgl. auch fol. 3^b; 4^a; 4^b. Die Typen sind immer dieselben. Jacobus hat den längsten weissen Bart, Johannes den kürzesten und sieht am greisenhaftesten aus; er ist fast ganz kahlköpfig. Hier hat der Künstler allerdings den biblischen Text verlassen.

6 Auch fol. 3^b und 8^a unten ist der Verräther bartlos und als der jugendlichste unter den Jüngern vorgestellt. Ob dies der conventionelle Typus war, vermag ich nicht zu entscheiden, da mir die Gestalt des Judas auf den beiden Mosaikbildern in S. Apollinare Nuovo in Ravenna nicht mehr erinnerlich ist.

ist das leuchtendste des ganzen Cyklus. Die Wirkung, welche der Künstler hier im Beschauer hervorzurufen verstanden hat, unterscheidet sich sehr bestimmt von der aller übrigen Darstellungen. Der Maler hat es aber nicht über sich gewinnen können, die goldene Fläche des bühnenartigen Podiums unverziert zu lassen. Er hat sie durch vier Doppelstriche in drei Felder getheilt und in jedes eine schwarze Taube, die sehr zierlich stylisirt ist, gesetzt. Die Füsse der Tauben und die fast coquett flatternden Halsschnüre sind roth. — Eine Abbildung des letzten Mahles Jesu ist bisher auf Katakombenfresken nicht nachgewiesen; selbst darüber, ob eigentliche Agapendarstellungen dort vorkommen, sind die Kenner in Zweifel.[1] Auf Sarkophagreliefs findet sich ebenfalls, jedoch selten, die Abbildung einer auf Polstern lagernden und speisenden Gesellschaft.[2] Mithin ist unser Gemälde neben dem vielleicht gleichzeitigen, wahrscheinlich jüngeren Mosaik in S. Apollinare Nuovo die älteste Darstellung des letzten Mahles Jesu.[3]

Eine ältere Abbildung der Fusswaschung ist mir nicht bekannt. Das Bild ist durch die geschickte Benutzung des Raumes und die vortreffliche Anordnung der zwölf Personen sehr bemerkenswerth.

7. und 8. Die Spendung des Brodes und Kelches (fol. 3^b und 4^a; s. Taf. IX und X). Diese beiden Darstellungen sind archäologisch die interessantesten des ganzen Cyklus. Sie haben, soviel bekannt, überhaupt nicht ihres Gleichen. Wir lernen hier, auf welche Weise im VI. Jahrhundert die Eucharistie gespendet wurde. Indem ich auf eine eingehendere Besprechung hier verzichte, mache ich auf die mannigfaltige Behandlung der Gewänder besonders aufmerksam. Die drei Lieblingsjünger sind sämmtlich vom Künstler auf das zweite Bild (Spendung des Kelches) gesetzt. Petrus erhält den Kelch, Johannes ist der vierte, Jacobus der fünfte von rechts; Judas dagegen, nach den Bildern auf fol. 3^a und 8^a leicht zu erkennen, ist auf dem Gemälde der Brodspendung der letzte, unbärtige Mann rechts.[4]

1 Vgl. de Rossi, Rom. Sott. III p. 500 sq. II tab. XV. Kraus, a. a. O. S. 271.

2 Vgl. z. B. ein Relief im Lateran-Museum (Catalog Nr. 2930).

3 Vgl. die Beschreibung desselben bei Richter, a. a. O. S. 53 f. Die beiden Darstellungen dort und hier sind uberaus ähnlich, so dass ein gemeinsames Vorbild nothwendig anzunehmen ist.

4 Darf man darin eine Bevorzugung des Kelches vor dem Brode sehen, dass die Lieblingsjünger auf jenes Bild gestellt sind? Schwerlich. — Auf die frappante Uebereinstimmung der Hauptgruppen (Christus und der empfangende Jünger) in beiden Bildern mit der Darstellung des den Jacob nach dem Ringkampf segnenden Christus (Wiener Genesis tab. 24) ist besonders aufmerksam zu machen.

9. Christus in Gethsemane (fol. 4^b; s. Taf. XI). Der Maler hat versucht, hier ein Landschaftsbild zu liefern. Der obere Streifen ist leuchtend blau gemalt: der Himmel mit Mond und Sternen. Darunter hat er Alles bis zu den Konturen der Köpfe und der Landschaft mit schwarzer Farbe überzogen. So sticht das Bild allerdings gegen die übrigen ab und macht einen sehr düsteren Eindruck. Gethsemane selbst sieht mehr einer Felsenhöhe als einem Garten ähnlich. Dunkelgrüne Steinschichten lagern über einander, und jeder Baum fehlt. Das Bild ist jedenfalls das schwächste von allen. Man kann zwar nicht sagen, dass der Eindruck des Ganzen ein unangenehmer ist, aber er ist kein befriedigender. Auch der betend verhüllte Christus rechts, dessen grosser goldener Nimbus hier unverhältnissmässig hervortritt, ist nicht schön in der Bewegung. Die Gruppe der drei schlafenden Jünger links dagegen ist gelungen, hat aber leider etwas gelitten. Eine ältere Vorlage für dieses Bild ist mir nicht bekannt; das Mosaik in S. Apollinare Nuovo ‚Christus in Gethsemane' ist von unserem ganz verschieden.[1]

10. und 11. Die Blindenheilung (fol. 7^a; s. Taf. XII). In zwei Darstellungen hat der Maler die Heilung vorgeführt. Vortrefflich ist der Blinde selbst aufgefasst, besonders auf dem ersten Bilde. Er trägt ein ärmliches, missfarbenes Gewand. Die Haltung der Hände ist sehr charakteristisch. Christus legt ihm eben die Hand auf das Auge. Auf dem zweiten Bilde wäscht er sich das linke Auge, das rechte ist bereits sehend. Der grosse weisse Kasten mit dem himmelblauen Inhalt stellt den Teich Siloah vor. Von den beiden links von Christus stehenden Jüngern ist der vordere Jacobus. Die Gruppe des erstaunten Volkes ganz rechts in bunten Gewändern ist bewegt und lebensvoll. — Die Darstellung der Blindenheilung ist auf Sarkophagreliefs eine der häufigsten;[2] auf 55 Sarkophagen kommt sie nicht weniger als 19mal vor. Einige Züge sind von dorther traditionell geworden; indessen ist unser Bild doch in der Hauptsache davon unabhängig. Dagegen bietet das Mosaik ‚die Heilung von zwei Blinden' in S. Apollinare Nuovo viel Verwandtes.[3]

12. und 13. Der barmherzige Samariter (fol. 7^b; s. Taf. XIII). Auch hier sind zwei Darstellungen gegeben. Auf beiden erscheint Christus selbst als der barmherzige

[1] Dort steht mitten in hügeligem Terrain, welches mit einigen Oelbäumen bepflanzt ist, Christus im Hintergrund mit erhobener rechter Hand. Im Vordergrund sitzen elf Jünger, lauschend und bekümmert; s. RICHTER, a. a. O. S. 54.

[2] S. KRAUS, a. a. O. S. 367.

[3] S. RICHTER, a. a. O. S. 47.

Samariter nach der in der alten Kirche sehr beliebten Erklärung der Perikope.[1] Auf der ersten haben wir wiederum in der Stadt mit blauer Kuppel links Jerusalem zu erkennen; doch ist die Stadt anders gezeichnet als fol. 1b.[2] Dem Christus, der sich des Halbtodten erbarmt, reicht ein dienender Engel eine goldene Weinschale dar. Ueber den Händen desselben liegt ein weisses Tuch. Er trägt ein weisses Gewand und hat einen goldenen Nimbus. Die Flügel sind blau und schwarz (silbern?).[3] Die Gestalt des nackten Hülfsbedürftigen ist vortrefflich. Auf dem zweiten Bilde rechts sitzt der Arme mit fast zu deutlich gemalten blutigen Wunden auf dem Maulthier;[4] Christus zahlt dem Wirthe das Pflegegeld für ihn. Die Gestalt des Wirthes ist jetzt nur zur Hälfte zu sehen;[5] vielleicht ist das Blatt zu tief eingebunden. Eine ältere Darstellung dieser Parabel ist nicht bekannt.

14. Christus vor Pilatus (fol. 8a oben; s. Taf. XIV). In Bezug auf die Composition ist diese Darstellung, sowie die folgende auf fol. 8b oben die beste.[6] Mit einer blauen Halbkreislinie ist das ganze Bild umzogen. Die beiden Hohenpriester sind besonders gelungen, aber auch die ganze Gruppe rechts. Es sind römische Soldaten in fester Haltung, gespannten Blickes auf Christum schauend.[7] Sie tragen kreisrunde Mäntel und schwarze Stiefel. Pilatus sitzt auf einem mit weissen Tüchern behangenen Sessel, der mit einem rothen Polster belegt ist und eine hohe, ebenfalls mit Tüchern drapirte Rücklehne hat.[8] Hinter ihm stehen zwei Jünglinge mit goldener Halskette, welche je eine Standarte mit zwei Kaiserbrustbildern halten. Die Standarte ist golden,

1 Diese Erklärung findet sich schon bei Irenäus (III, 18, 2 edit. Harvey); vergl. auch Origenes, hom. 34 in Luc., Aphraates hom. 7 über die Busse (s. Bickell, Ausgewählte syr. KVV. i. d. Kempt. Bibl. S. 87), Theophylact u. s. w.

2 S. die Anmerkung 2, S. XXXVI.

3 In Bezug auf diesen Engel sind die ganz ähnlichen Engeldarstellungen zu vergleichen in der Wiener Genesis, z. B. tab. 2 9, 11, 21; 30. Auch auf den ravennatischen Mosaiken sind Engel mit grossen Flügeln und mit dem Nimbus nicht selten; vgl. Richter, a. a. O. S. 45 u. a. vielen Stellen; dazu Schultze, a. a. O. S. 150 f. Speciell über den Nimbus S. 63. 205. 208. 216.

4 Vgl. die ganz ähnliche Zeichnung des Maulthieres in der Wiener Genesis tab. 7.

5 Da der Wirth in weissem Gewand gemalt ist, so hat der Künstler jedenfalls auch ihn allegorisch ausgedeutet wissen wollen; dies thun aber auch die Kirchenväter.

6 Vgl. die Bemerkungen oben S. XXXI f.

7 Zu den Costümen auf diesem Bilde sind die Gewänder in der Wiener Genesis tab. 16 (Isaak vor Abimelech); 32 (Joseph vor Potiphar); 35 (der Traum Pharao's); 37 (Joseph und seine Brüder); 46 u. 47 (Jacob und seine zwölf Söhne) zu vergleichen. Genau wie die Soldaten auf unserem Bilde ist z. B. Joseph in der Anklagescene vor Potiphar (tab. 32) costümirt.

8 Ebenso ist der Thronsessel auf dem Mosaik ‚Christus vor Pilatus' in S. Apollinare; s. Richter, a. a. O. S. 57 f. u. die dort gegebene photographische Abbildung.

die Tafel an ihr purpurfarbig und ebenfalls golden eingerahmt. Vor Pilatus steht ein mit einem weissen, befranzten Tuch behangener Tisch; auf demselben befindet sich ein Tintenfass und drei Schreiberohre. An dem Tuche sind Brustbilder eingewirkt, ähnlich denen, welche sich auf den Standarten befinden.[1] Pilatus ist alt, kahlköpfig und hat einen weissen Bart.[2] Er trägt ein weisses Untergewand und eine kastanienbraune Toga;[3] dieselbe ist vorn an der Brust mit einem breiten, gestreiften, purpurblauen Einsatze (clavus) benäht, das Abzeichen seiner hohen Würde.[4] Auch an den Mänteln der Soldaten — hier aber an der Seite — ist ein segmentartiger, dunkelfarbiger breiter Besatz angenäht.[5] An der rechten Seite des Pilatus ragt eine goldene Schulterbinde[6] (s. auch die Soldaten). Er hat eine Rolle in der Hand und sieht sinnend und ernst auf den schweigenden Christus links. — Für diese Auffassung der Scene ‚Christus vor Pilatus' ist ein Vorbild nicht bekannt. Zwar ist dieselbe auf 55 Sarkophagen bisher fünfmal nachgewiesen;[7] allein keine Darstellung dort kann mit Erfolg mit unserem Bilde verglichen werden. Das Mosaik in S. Apollinare Nuovo ‚Christus vor Pilatus' weicht ebenfalls von der Miniatur im Codex Rossanensis sehr stark ab; doch haben sie gewisse Züge gemeinsam. Jenes Mosaik aber hat zugleich ganz entschieden Motive aus den älteren Reliefdarstellungen beibehalten. So vor allem, dass Pilatus in dem Momente des Händewaschens vorgestellt wird. Dieser Moment ist aber auf vier Sarkophagen im Lateran-Museum gleichfalls fixirt. Somit bezeichnet das Mosaik von S. Apollinare die Uebergangsstufe. Es braucht desshalb nicht älter zu sein als unsere Miniatur.

15. und 16. Die Reue und der Tod des Judas (fol. 8ª unten s. Taf. XV). Bemerkenswerth ist die Halle (des Tempels), in welcher die beiden Hohenpriester sitzen.

[1] Vgl. Weiss, Kostümkunde, II. Bd. (1864) S. 101 f.: ‚So z. B. zeigte das Sinnbild des (byzantinischen) ‚Oberfeldherrn u. Kriegsrichters zugleich' einen mit weisser Decke verhangenen, viereckten Tisch, darauf ein mit Bändern umwundenes Buch und dessen Rollstab, ein goldenes, mit den Bildnissen zweier Fürsten ausgestattetes Täfelchen'.

[2] Der Pilatus in S. Apollinare N. ist bartlos und als ein Mann in mittleren Jahren vorgestellt.

[3] Kastanienfarben ist auch der Mantel des Kaisers Justinian auf dem Mosaik von S. Vitale in Ravenna.

[4] Ein gleicher Einsatz findet sich z. B. auf dem Gewande eines hohen Hofbeamten des Abimelech (Wiener Genesis tab. 16); ferner hat ihn dort regelmässig Joseph, nachdem er Vicekönig geworden (tab. 37. 46. 47). Siehe auch den goldenen Einsatz im Gewande des Justinian in S. Vitale (Richter, a. a. O. S. 86).

[5] Vgl. dazu Wiener Genesis tab. 32 u. 35.

[6] Vgl. Wiener Genesis z. B. tab. 32. 37. Ueberhaupt Weiss, Kostumkunde, II. Band. S. 89 f. 123 u. s. w.

[7] S. Kraus, a. a. O. S. 367. 360.

Die vier Säulen sind mit goldenen Capitälen verziert. Das Gewölbe ist blau und innen getäfelt. Die beiden Priestergestalten, welche auf einem prunkvollen Sessel Platz genommen, sind dieselben wie fol. 8ª oben und fol. 2ª. Es ist der Moment fixirt, in welchem das von Judas angebotene Geld zurückgewiesen wird. Vor innerer Aufregung lässt derselbe einen Theil desselben zu Boden fallen.

Die Gestalt und Haltung des Gehenkten ist sehr treffend und überraschend natürlich wiedergegeben. Beide Bilder finden sich auf Katakombenfresken nicht; dagegen ist die erste Scene auf einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo abgebildet,[1] die andere auf jener alten Elfenbeinschnitzerei, die KRAUS abgebildet hat und die bereits oben erwähnt worden ist.[2]

17. Die Juden vor Pilatus (fol. 8ᵇ oben; s. Taf. XVI). Dieses Bild, welches in mancher Hinsicht dem auf fol. 8ª ähnlich ist, erhält seine Erklärung aus der Ueberschrift. Ueber dem Gemälde ist nämlich der 7. Vers des 23. Kap. des Lucas noch zu lesen. Der Maler hat mithin den Moment gewählt, in welchem Pilatus, nachdem er die Schuldlosigkeit Jesu bekannt hatte, von dem Volke aufs neue bestürmt wird und desshalb den Befehl giebt, Jesus zu Herodes abzuführen. Die Gruppe in der Mitte des Bildes ist in der Hauptsache mit der auf fol. 8ª identisch. Aber das Mienenspiel, Haltung und Handbewegung des Pilatus ist eine ganz verschiedene. Dort blickt er gespannt und sinnend auf den schweigenden Christus; hier dagegen ist in der ganzen Haltung das Urtheil ausgeprägt: ich finde keine Schuld an diesem Menschen. Schon beginnt er zwar dem ihm zur Seite stehenden Secretär den Brief an Herodes zu dictiren — denn so ist wohl sein Blick auf die schreibende Gestalt rechts zu deuten —, aber noch beherrscht das ausgesprochene Urtheil seine Stimmung. Den ihn rings umstürmenden Juden gegenüber erscheint seine Haltung zwar nicht geradezu feig, aber doch nicht fest und bestimmt. Die beiden hinter ihm stehenden Diener haben weisse Gewänder, während sie auf dem Bilde fol. 8ª bunte tragen. Rings um den Thronsessel herum ist das Volk gruppirt; links sind es neun, rechts elf Gestalten in verschiedenfarbigen Gewändern. Ihre Geberdensprache ist überaus eindringlich und lebhaft.

1 S. RICHTER, a. a. O. S. 57. Doch sind beide Darstellungen ganz von einander verschieden.

2 S. KRAUS, Ueber d. Begriff d. christl. Archäol. S. 26; 54. Gehört jenes Elfenbein wirklich dem V. Jahrh. an, so bietet es die älteste Darstellung des Todes des Judas; die im Cod. Ross. hat mit jener gewisse Verwandtschaft. Namentlich ist auch der Baum hier und dort überraschend ähnlich gezeichnet.

Unter den Elfen rechts sind wahrscheinlich die beiden Hohenpriester an den weissen Gewändern zu erkennen. Vor dieser Gruppe steht ein Mann, augenscheinlich der Secretär des Pilatus, in militärischer Tracht (schwarze, hohe Stiefel, buntes Untergewand, weisses Pallium mit dem segmentförmigen Einsatz); er schreibt mit einem metallenen (blauen) Stift auf eine doppelte Wachstafel, die mit Holz eingerahmt ist. Ihm zu Füssen liegen zwei Schriftrollen. Christus selbst fehlt merkwürdiger Weise auf diesem Bilde; eine Vorlage für dasselbe ist nicht bekannt.

18. Christus und Barabbas (fol. 8ᵇ unten; s. Taf. XVII). Nur in den Hauptzügen ist dieses Bild durchsichtig. Die Gestalten stehen hier auf einem hügeligen, grünen Plan. Christus und der von zwei rohen Knechten geführte, sehr charakteristisch aufgefasste, am Halse, den Händen und Füssen gefesselte Barabbas sind einander gegenüber gestellt.[1] Christus steht schweigend und mit verhüllten Händen. Er hat aber auch hier nur einen sehr ernsten, keinen leidenden Ausdruck. Die gedrungene, grosse, nackte, nur mit einem Schamtuch umgürtete Gestalt des Verbrechers contrastirt sehr wirkungsvoll, und auch die gebeugte Haltung des Gefesselten ist an sich gut erdacht. Christus steht auf einer Erhöhung, um imponirend hervortreten zu können, Barabbas wird wie ein wildes Thier gefesselt vorgeführt. Die Knechte sind in Hemde gekleidet (das eine roth, das andere schwarz), welche gegürtet sind. Beine und Füsse sind nackt. Nicht ganz verständlich aber sind die beiden Gestalten rechts und links von Christus. Dass es Römer sind, zeigen die Mäntel, welche mit denen der Soldaten (fol. 8ᵇ oben) übereinstimmen, und die Stiefel. Die Farbe des Mantels der Gestalt rechts, welche eine Ruthe in der Hand hält, ist fleischfarben. Die mittlere Gestalt soll schwerlich Pilatus vorstellen; denn wenn auch die Farbe des Mantels kastanienbraun ist, so ist doch Pilatus auf beiden Darstellungen fol. 8ᵃ und 8ᵇ als Greis gedacht, während jene Gestalt die eines jugendlichen Mannes ist. Ganz rechts über dem Bilde ist das Wort ΒΑΡΑΒ ΒΑϹ zu lesen. Eine ältere Vorlage ist nicht bekannt.

[1] Der Unterkörper des Knechtes rechts ist nicht ausgeführt und die Gestalt des Barabbas, wie es scheint, etwas verzeichnet. Auch sonst hat der Künstler es hie und da unterlassen, den Unterkörper der Personen, die im Hintergrunde stehen, auszuführen. Diese Nachlässigkeit begegnet uns noch bei anderen Künstlern des angehenden Mittelalters.

VIII

Die beiden Titelblätter. 1. Das Titelblatt zum ganzen Werk (fol. 5[a]; s. Taf. XVIII). In der Mitte der grossen Arabeske, die durch einen kunstvoll verschlungenen goldenen Streifen gebildet ist, stehen die Worte:

ΥΠΟΘΕ
CICKANONOC
THCTΩNEY
ΑΓΓΕΛΙCTΩN
CYMΦΩNI
AC

Die Arabeske ist so gezogen, dass oben, unten und an den Seiten Raum gelassen ist für je ein Medaillon. In diesen befinden sich die Brustbilder der vier Evangelisten, deren Namen aussen am Rande in Abkürzung beigefügt sind: oben Matthaeus, links Marcus, rechts Lucas, unten Johannes, dessen greisenhafter Kopf dieselben Züge trägt wie auf den historischen Bildern, während die drei anderen als kräftige Männer aufgefasst sind. Jeder der Evangelisten hat ein goldenes Buch in der Linken, die rechte Hand ist erhoben, sowie die drei ersten Finger. Die Gewänder sind weiss, um das

Haupt strahlt ein goldener Nimbus.[1] Der Raum zwischen den Medaillons ist durch bunte Scheiben ausgefüllt und zwar in dieser Aufeinanderfolge der Farben: rosa, schwarz, ziegelroth, blau. Die Ränder der Scheiben sind mit kleinen weissen Ringen verziert und mit einer weissen Linie umzogen. Wir haben hier die Anfänge jener grellen, unschönen Farbenzusammenstellung zu erkennen, welche in der späteren byzantinischen Arabeskenmalerei traditionell geworden ist.

2. Das Titelblatt zum Evangelium Marci (fol. 121ª; s. Taf. XIX). Die ganze Seite ist durch die Zeichnung einer prächtig ausgestatteten Tempelhalle ausgefüllt. Dieselbe erhebt sich auf grossen purpurblauen Säulen, deren Capitäle und sonstige Verzierungen aus Gold sind. Auch das Gebälk ist golden; die Concha buntfarbig. In der Halle sitzt auf einem prächtigen Marmorsessel[2] Marcus und schreibt auf einen langen Pergamentstreifen die ersten Worte seines Evangeliums: αρχη ευαγγελιου ιυ χ̅υ̅ υιου του θεου. Neben ihm steht ein grosses goldenes Tintenfass, dessen gleichfalls goldener Deckel zur Seite des Gefässes an einer Schnur herabhängt. Der Evangelist ist ohne Nimbus. Vor ihm, mit der Rechten auf die Schrift deutend, steht eine hohe, edle weibliche Gestalt, in ein hellblaues, einfach aber sehr würdig drapirtes Gewand nonnenhaft gekleidet, welches von dem Haupte bis zu den Füssen herabfällt. Das Haupt ist mit einer bläulichen Linie umzogen — der einzige Fall auf all den Bildern, wo der Nimbus nicht golden sondern nur durch eine schmale Linie angedeutet ist.[3] Wer ist diese Gestalt? Man könnte an die Jungfrau Maria denken. Aber was hat Maria mit der Abfassung des Evangeliums, zumal des Marcus-Evangeliums zu thun?[4] Soll man an eine Personification glauben, etwa der Weisheit oder der Kirche? Auf dem zweiten Bilde in der Wiener Genesis (Austreibung aus dem Paradies) steht hinter dem trauernden ersten Menschenpaar eine hohe weibliche Gestalt schützend und Trost zusprechend. LAMBECIUS, sich jeder Deutung enthaltend, bemerkt: ‚Maxime notabilis est persona illa muliebris, caeruleo et purpureo vestitu induta, quae Adamum et Evam tamquam solatii causa extra paradisum comitatur.‘ Hier kann doch nur an die

[1] Die Apostel auf den historischen Bildern haben den Nimbus niemals; auf den Mosaiken zu Ravenna ist er viel häufiger angebracht (s. RICHTER, a. a. O. Register: s. v. ‚Nimbus‘).

[2] Vgl. den Sessel auf dem Bilde fol. 8ª unten.

[3] Auch auf den ravennatischen und römischen Mosaiken findet sich diese Art des Nimbus.

[4] Ueber die Marienbilder der altchristlichen Kunst vgl. die sorgfältigen Ausführungen von SCHULTZE, a. a. O. S. 177—219.

Kirche gedacht werden; wir dürfen vielleicht von dorther auch das räthselhafte Bild im Codex Rossanensis deuten. Personificationen der Kirche begegnen wir in der altchristlichen Litteratur sehr früh. Schon im Hirten des Hermas tritt die Kirche erst als Greisin, dann als Matrone, endlich als hohe, jugendliche Gestalt auf. Sie dictirt zugleich dem Hermas Offenbarungen, erscheint also als Vermittlerin schriftlich zu fixirender Inspirationen Gottes.[1]

Es wird nach den obigen Ausführungen, so kurz sie sind, eines Nachweises nicht mehr bedürfen, dass die Bilder des Codex Rossanensis dem Ausgange des V. oder der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts angehören. Hierüber ist ein Streit nicht möglich. Dem Kunsthistoriker und Archäologen wird eine nähere Untersuchung des Verhältnisses der Bilder zu den Darstellungen auf altchristlichen Monumenten, namentlich auf den Sarkophagen des IV. und V. Jahrhunderts, zu empfehlen sein. In dieser Hinsicht wollen die oben gegebenen Andeutungen nicht mehr sein als Fingerzeige. Aber diese Bilder weisen nicht nur rückwärts, sie fordern auch zu Vergleichungen mit den Mosaiken des VI. bis IX. Jahrhunderts auf, mit jenen Darstellungen, von denen Gregor der Grosse (epp. VII, 111) geschrieben: ‚idcirco pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.‘ Der Codex Rossanensis ist das älteste Bilder-Evangelium, welches wir zur Zeit kennen. Jenes dunkle Capitel der Kunstgeschichte, in welchem von dem Uebergang der altchristlichen und antiken Kunst zur sogenannten byzantinischen gehandelt wird, wird hoffentlich von dem neuen Funde einiges Licht erhalten.

1 Vgl. Vis. I—IV, namentlich Vis. II u. III. Personificationen aus dem Hermas sind auch Motive für die Kunst geworden. So sind auf einem Freskogemälde in den Katakomben von S. Gennaro in Neapel die thurmbauenden Jungfrauen (die Tugenden) abgebildet. Aus dem Zeitalter des Cod. Rossan. kommt namentlich die Wiener Dioscorideshandschrift in Betracht, mit Personificationen der εὕρεσις, der εὐχαριστία, φρόνησις und μεγαλοψυχία. Vgl. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Th. II. Wien 1867, S. 9. f.

INHALT

TAF. I.

ΨΥΧΡΟΥΝ ΥΒ ΖЄ ΠΑΡ ΥΝΙΝ

ΠΟΝΗΡΟΥΟΤΙ
ϹΟΥЄϹΤΙΝΗΒΑ
ϹΙΛЄΙΑΚΑΙΗΔΥ
ΝΑΜΙϹΚΑΙΗΔΟ
ΞΑЄΙϹΤΟΥϹΑΙΩ
ΝΑϹΑΜΗΝ·
ЄΑΝΓΑΡΑΦΗΤЄ
ΜΑ Є ΤΟΙϹΑΝΟΙϹΤΑ
ΠΑΡΑΠΤΩΜΑΤΑ

EV. MATTHAEI VI. 13. 14.

(COD. FOL. 26a.)

ΧΘ ΙΨ ΙΨ ΧЄ ΤΟΥϹ

ΙΩ ΦΑ ΠΡ

TAF. II.

COD. FOL. 9a

ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΕΠΕΡΩΤΗΣΑ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ
ΚΑΤΑ ΜΑΤ
ΘΑΙΟΝ

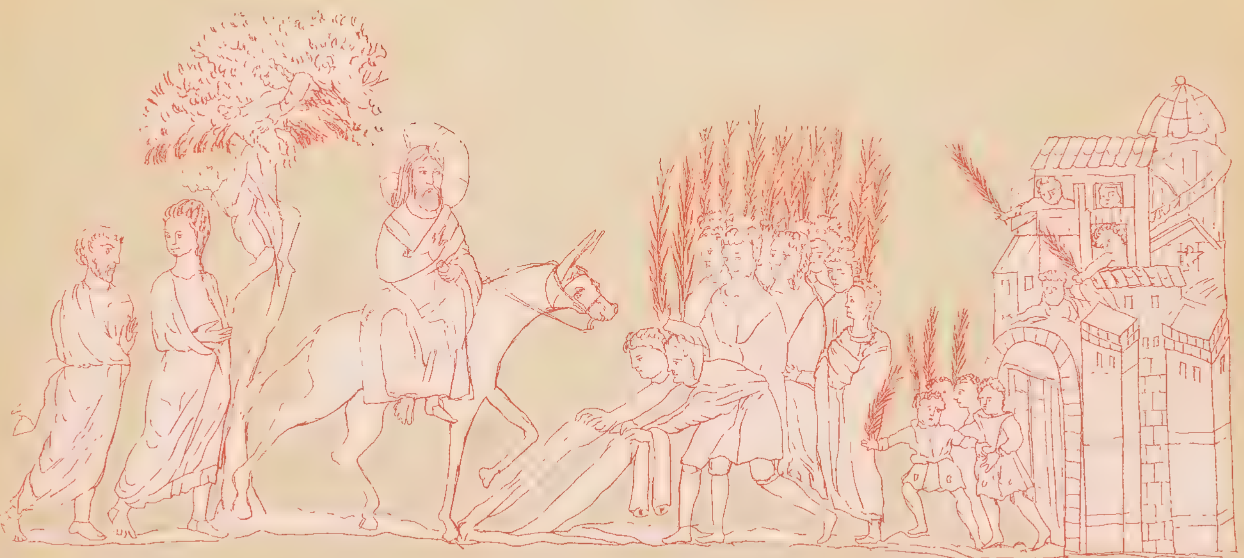


UNTERSCHRIFT DES EV. MATTHAEI

(COD. FOL. 118a)







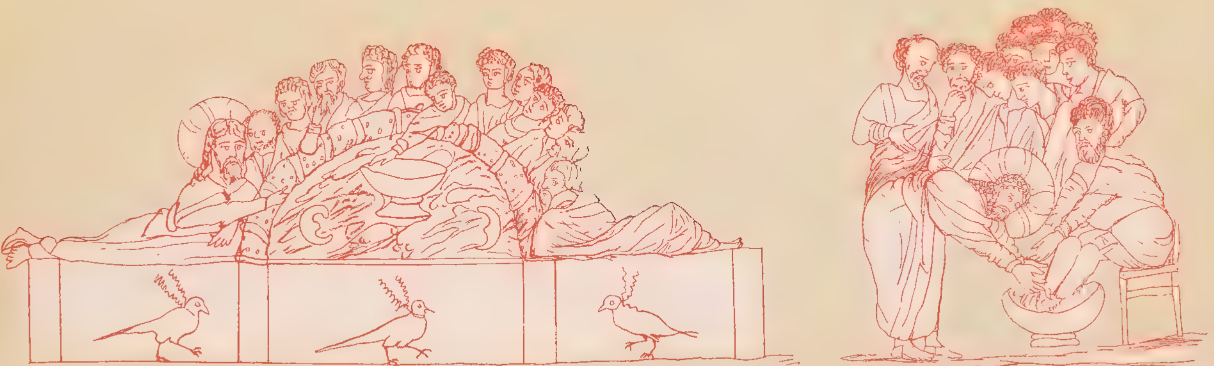
COD. FOL. 2a

TAF VI.

VERGL. S. XXXVI F.

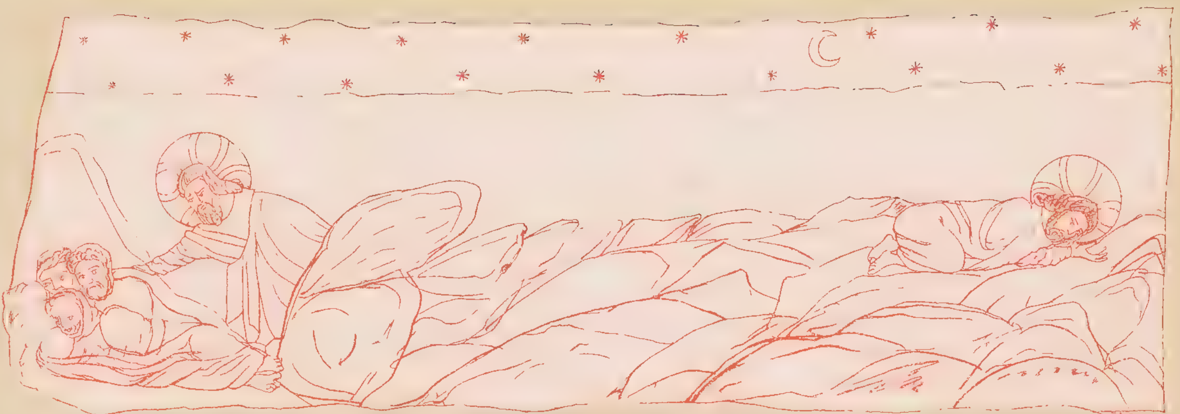








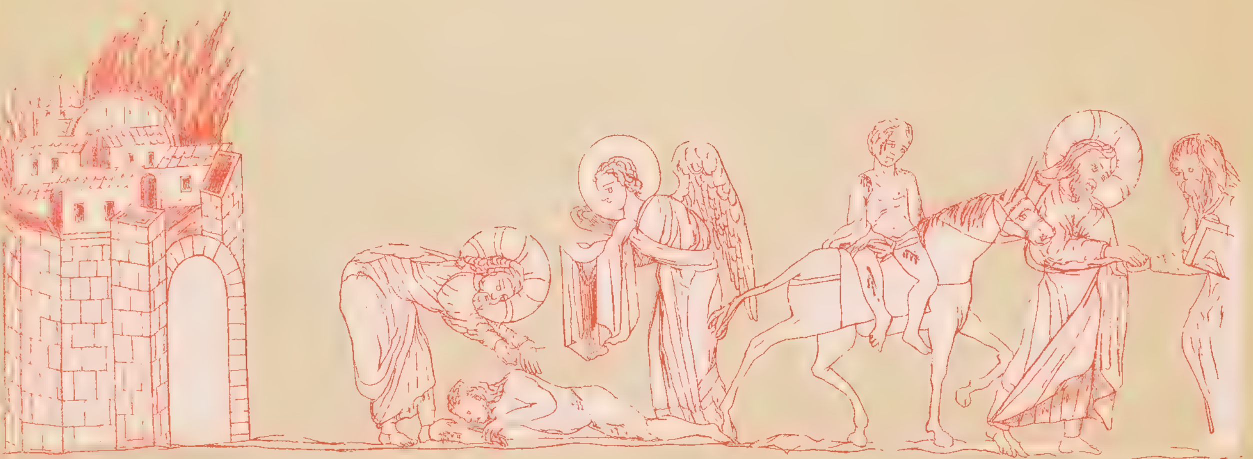


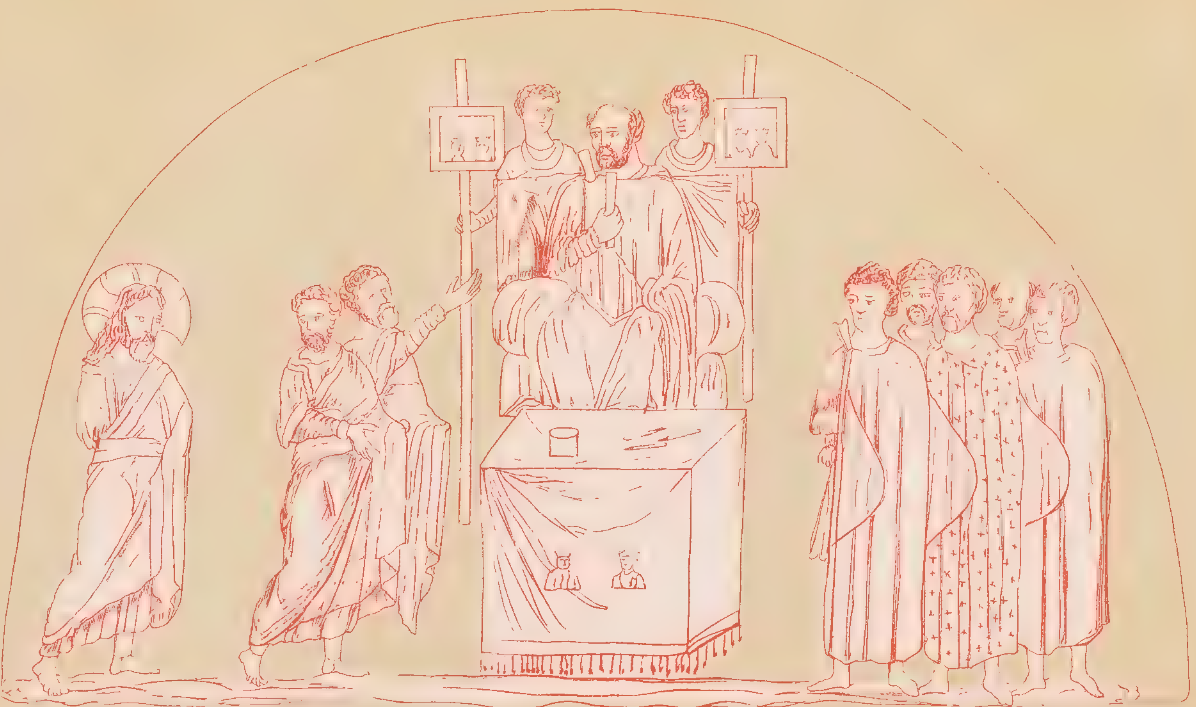


TAF. XII.

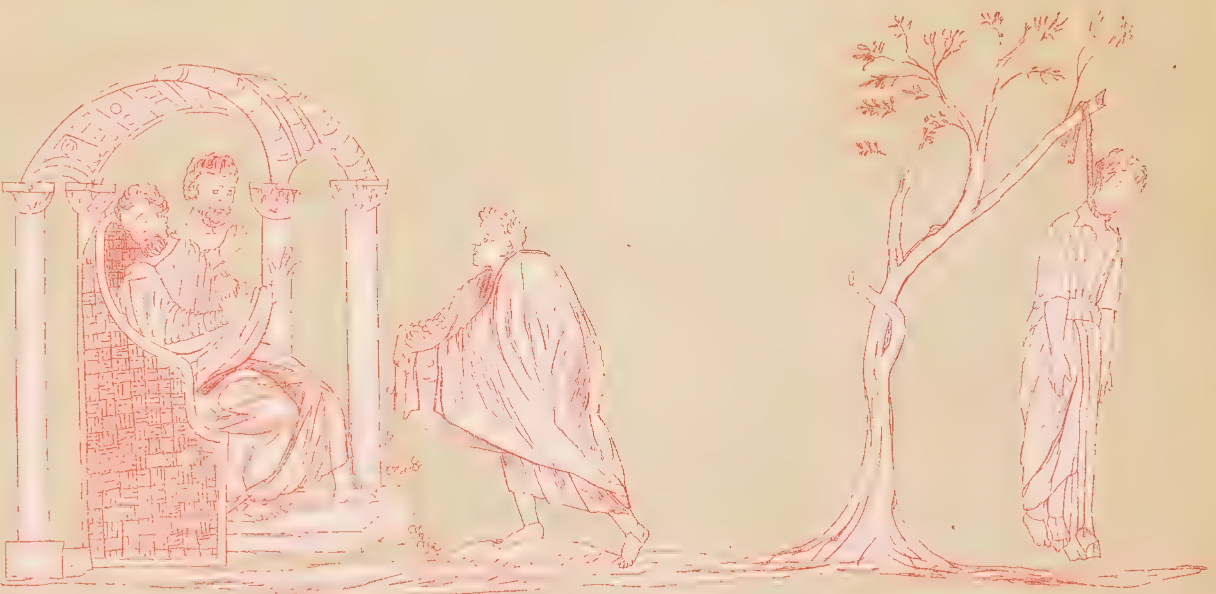


COD. FOL. 7b. TAF. XIII. VERGL. S. XL F.





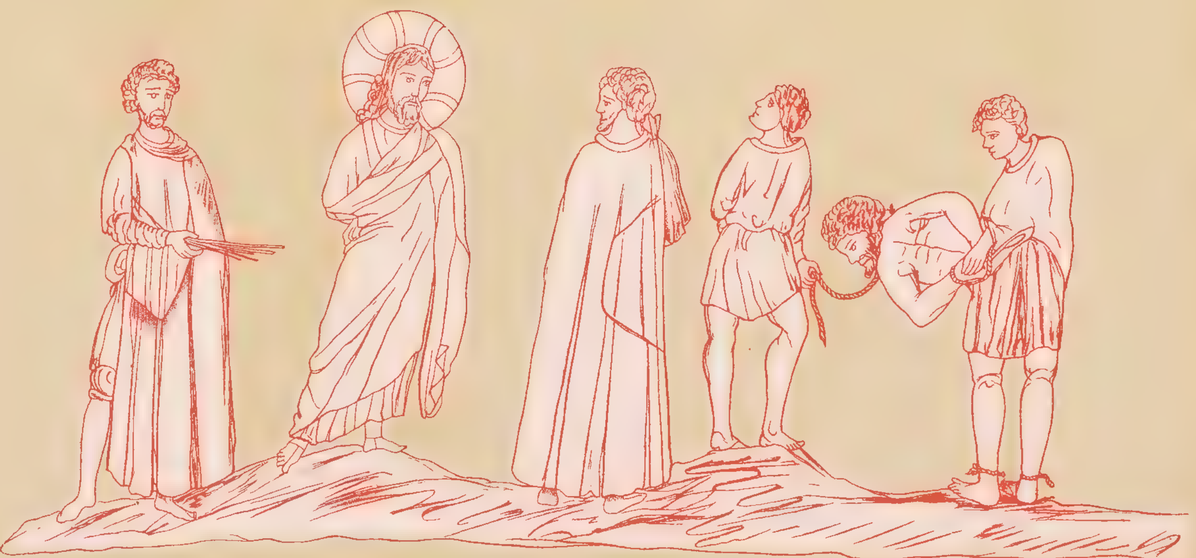
COD. FOL. 8a. TAF. XV. VERGL. S. XLII F.







COD. FOL. 8b TAF. XVII. VERGL. S. XLIV.






ΥΙΟΥ ΤΟΥ ΘΥ


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01779 9913

VERLAG VON GIESECKE & DEVRIENT, LEIPZIG.

CODEX DIPLOMATICUS
SAXONIAE REGIAE.

IM AUFTRAGE DER KÖNIGL. SÄCHS. STAATSREGIERUNG

HERAUSGEGEBEN VON

OTTO POSSE UND HUBERT ERMISCH.

IN 4°. — MIT FIGURENTAFELN.

BIS JETZT ERSCHIENEN:

ZWEITER HAUPTTHEIL: Band I—III. A. u. d. T.: *Urkundenbuch des Hochstifts Meissen.* 1—3. Band. Mit 4 Figurentafeln. Preis 66 Mark.

ZWEITER HAUPTTHEIL: Band IV. A. u. d. T.: *Urkundenbuch der Stadt Meissen und ihrer Klöster.* Mit 2 Figurentafeln. Preis 24 Mark.

ZWEITER HAUPTTHEIL: Band V. A. u. d. T.: *Urkundenbuch der Städte Dresden und Pirna.* Mit 1 Figurentafel. Preis 28,20 Mark.

ZWEITER HAUPTTHEIL: Band VI. A. u. d. T.: *Urkundenbuch der Stadt Chemnitz und ihrer Klöster.* Mit 3 Figurentafeln. Preis 30 Mark.

ZWEITER HAUPTTHEIL: Band VIII und IX. A. u. d. T.: *Urkundenbuch der Stadt Leipzig.* 1. und 2. Band. Mit je 1 Figurentafel. Preis pro Band 20 Mark.

ZWEITER HAUPTTHEIL: Band XI. A. u. d. T.: *Urkundenbuch der Universität Leipzig von 1409 bis 1555.* Mit 1 Figurentafel. Preis 32 Mark.

UNTER DER PRESSE:

ERSTER HAUPTTHEIL: Band I. Enth.: *Einleitung und Urkunden über die Markgrafen von Meissen und das Haus Wettin bis zu Conrad dem Grossen.*

ZWEITER HAUPTTHEIL: Band X. A. u. d. T.: *Urkundenbuch der Stadt Leipzig.* 3. Band.

Leipzig, Giesecke & Devrient, Typ. Inst.